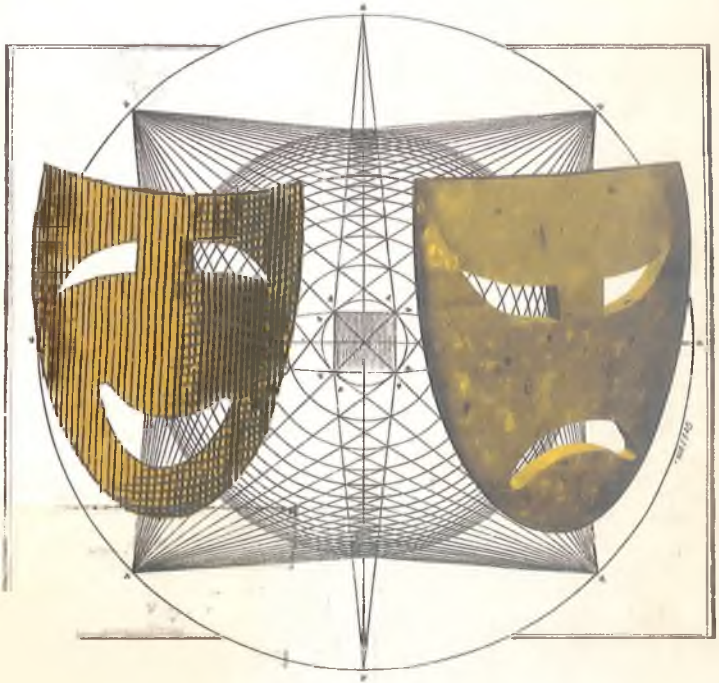
DEL TEATRO GRIEGO AL TEATRO DE HOY

FRANCISCO R. ADRADOS



Clásicos de Grecia y Roma
Alianza Editorial

****

Producto del apasionamiento por el arte escénico de FRANCISCO RODRÍGUEZ ADRADOS, este libro ofrece una visión panorámica del nacimiento, auge y pervivencia de una de las formas de expresión fundamentales de la cultura occidental. Partiendo de un análisis de los orígenes del teatro griego, así como de algunas de sus obras más prominentes, DEL TEATRO GRIEGO AL TEATRO DE HOY rastrea a continuación su huella en la configuración del teatro español, en los campos de la estructura dramática, los caracteres y los argumentos –desde Juan del Encina y *La Celestina* hasta García Lorca–, y concluye con un capítulo dedicado a los condicionantes y problemas que surgen en las representaciones actuales de las obras clásicas.

creative commons

El libro de bolsillo
Biblioteca temática
Clásicos de Grecia y Roma

FRANCISCO
RODRÍGUEZ ADRADOS

DEL TEATRO GRIEGO AL TEATRO DE HOY

El libro de bolsillo
Clásicos de Grecia y Roma
Alianza Editorial

Creative Commons

Diseño de cubierta: Alianza Editorial
Proyecto de colección: Rafael Sañudo
Ilustración: Rafael Sañudo

© Francisco Rodríguez Adrados, 1999
© Alianza Editorial, S. A., Madrid, 1999
Calle Juan Ignacio Luca de Tena, 15; 28027 Madrid; teléfono 91 393 88 88
ISBN: 84-206-3675-4
Depósito legal: M. 19.852-1999
Compuesto e impreso en Fernández Ciudad, S. L.
Catalina Suárez, 19. 28007 Madrid
Printed in Spain

PRÓLOGO

He querido reunir en este volumen algunas publicaciones mías sobre el teatro griego y su continuación hasta hoy en día. Superando diversos tipos de preteatro, surgidos en Europa y en diversas regiones del mundo a partir de rituales miméticos propios de fiestas agrarias destinadas a celebrar y propiciar el comienzo de la buena estación, el teatro griego se ha impuesto en todas partes. Nuestro teatro, en sus orígenes, ya enlazó directamente con los griegos, ya lo hizo a través de diversos ecos del mismo en la literatura latina. Y la novela y el cine son, con la mayor frecuencia, secuela suya.

Ciertamente, el teatro griego a veces se ha fundido con elementos líricos y festivos de otras culturas, incluida la nuestra medieval. Pero, fundamentalmente, todo el teatro que existe en el mundo, hoy, y toda expresión dramática, visual o no, es un derivado del teatro griego. Salvo algunas curiosidades más bien arqueológicas semejantes a las que, en Grecia, fueron la base del teatro que se creó en el siglo VI a.C. De ellas se habla aquí también.

Empezó el teatro, como se sabe, por la tragedia: dentro de los antiguos mitos, subrayaba el lado luctuoso de la vida humana, el momento en que chocaba con un dios, una ley di-

vina o un límite en todo caso. La grandeza y caída del hombre superior, el héroe, era su tema. Luego se inventó, como contrapunto, la comedia, originada en los mismos rituales, en que lo trágico y lo cómico se mezclaban. Es una escisión, una «clasificación», bien griega.

El teatro –como la ciencia, la democracia y tantas cosas más– es una parte del «despegue» griego, de su descubrimiento de una superior humanidad unida a la búsqueda sin límites en el campo de la naturaleza, de un nuevo arte, de una nueva política. Permite explorar la grandeza y la miseria del hombre. Filosofías y religiones han tratado, una y otra vez, de aplastarlo, sustituyéndolo por doctrinas que fundan, o pretenden fundar, una humanidad armónica y no conflictiva.

Pero, tras largos eclipses, una y otra vez volvió a crearse un teatro que cuestionaba esas seguridades, magnificaba y humillaba al hombre, explorando al tiempo su audacia y sus límites. Y debatiéndolo todo en el ambiente de la ciudad libre (del hombre libre, al menos, otras veces) a la que el teatro daba su lección.

Mi libro más antiguo sobre el teatro griego puede verse en esta misma editorial, cuyo fondo incrementó a partir de 1983. Su primera edición es de 1972: es mi *Fiesta, Comedia y Tragedia. Sobre los orígenes griegos del teatro*. Mi dedicación a la historia del teatro (y a la puesta en escena del mismo en diversos lugares de España) fue, antes y después de este libro, una derivación de mi interés por la épica y la lírica griegas, pues la épica y la lírica llevaron al teatro, lo más original de la literatura griega. Allí donde hay esa escisión de los dos géneros de tragedia y comedia, hay influjo griego.

Mi libro era bastante heterodoxo: se apartaba de las ideas de Aristóteles sobre los orígenes del teatro, proponía que éste era mucho más que dionisiaco, daba expresión literaria a temas y rituales de enfrentamiento y lucha, duelo también,

alegría también, en ritos y mitos propios de las fiestas a que he aludido.

Posteriormente, estudié detenidamente los diversos autores teatrales griegos, traduje muchas de sus obras (otras las había traducido antes) y, como digo, las puse en escena. De aquí derivaron una serie de estudios, con frecuencia difíciles de encontrar hoy y que, parcialmente, recojo en este volumen. Otros pueden encontrarse en volúmenes de esta misma editorial: sobre todo en *Democracia y Literatura en la Atenas Clásica*, 1997; y en una obra repetidamente editada, *La democracia ateniense*, me ocupo del pensamiento de los autores teatrales atenienses. Otros artículos permanecían desparramados aquí o allá, algunos en español, otros en inglés, francés, alemán o griego: recojo aquí los más asequibles, otros de temas más especializados (lengua, crítica textual, métrica, etc.) los dejo fuera.

Pero el teatro griego, como he dicho, ejerció luego un largo influjo. En realidad, el latino (para nosotros, sobre todo, Plauto, Terencio y Séneca) es una continuación del griego, mejor conocido en la Edad Media que aquél, transmisor en realidad de aquél. Este teatro infiltró el otro que surgía en Europa (y fuera de ella) de orígenes ya populares (carnavales, la *moresca*, etc.), ya religiosos (escenificación de pasos evangélicos). Así surgieron, gradualmente, los teatros modernos y, muy concretamente, el español. Es lo que quise hacer ver en varios artículos.

No sólo esto: a comienzos de nuestro siglo resurgió con fuerza la tragedia, que parecía muerta. Y en esta resurrección el influjo griego es innegable; a veces son los mismos títulos, otras los mismos temas, aunque las interpretaciones puedan variar. Aquí doy un ejemplo, el de García Lorca: podrían darse muchos más.

Finalmente, hay que decir que el teatro griego (y el latino, que es teatro griego después de todo), aunque ofrece innovaciones notables, no sólo ha influido en el pensamiento eu-

ropeo y ha servido de modelo para un teatro europeo, también es seguido con delectación por toda clase de públicos. Infinitos festivales y representaciones vienen a demostrarlo: en España, en Italia, en Grecia, en otros lugares.

Cierto que existen problemas para trasladar el espíritu griego a nuestros días (aunque los temas siguen siendo comunes, porque el hombre de raíz helénica sigue existiendo). Pero llega a los públicos con sólo que se le ofrezcan las piezas antiguas con unas leves adaptaciones y con amor. La desdicha es que a veces las «versiones» que se ofrecen vulneran todo lo vulnerable, se apartan de lo auténtico so capa de novedad y aun genialidad.

Con todo, el teatro griego sigue existiendo en sus textos, repetidamente traducidos, las ediciones se agotan una tras otra. Y en el influjo que ejerce y en las representaciones escénicas. Este libro no aspira a otra cosa sino a ampliar el área de su conocimiento. Ofrece estudios directos que tratan de romper con muchos prejuicios que lo rodean.

Porque el teatro griego es, sí, conocido, pero está rodeado de tópicos y prejuicios. Quisiéramos ayudar a que se lo mire directamente, cara a cara. Algún elemento ya pasado hay que dejar de lado, pero, superado esto, nos llega directamente al corazón, ahora como hace dos mil quinientos años. Cierto, el camino puede ser largo y lento. Este libro aspira a abreviarlo, hacer ver qué era aquella forma literaria antigua que nos ofrece, cantados y pensados, nuestros dolores, nuestras alegrías y nuestra humanidad.

Quiero añadir algunas cosas sobre este libro. Imposible obviar algunas repeticiones, ciertos *leitmotivs* que se repiten a lo largo de él, en los diversos artículos recogidos. Nótese también que éstos proceden de fechas diferentes. La de cada uno ha de tenerse en cuenta en cuanto repercute en la bibliografía, que a veces se queda en fechas ya un poco antiguas.

De todas maneras, creo que el libro y las ideas sobre las que está basado tienen una unidad esencial, que ha ido sur-

giendo poco a poco en mi labor científica y en mi vivencia del fenómeno teatral. En conjunto, se trata de avances a partir de las posiciones de mis publicaciones más antiguas, sobre todo mi *Fiesta, Comedia y Tragedia*, cuya primera edición es de 1972. Supuso ya una innovación grande en puntos como la inserción del teatro griego dentro del fenómeno universal del teatro.

Los trabajos aquí recogidos, partiendo de ese libro, avanzan en la interpretación de puntos concretos del teatro griego y de la proyección de éste en el posterior, hasta nuestros días. Intento con esto arrojar luz sobre el fenómeno universal del teatro y sobre su relación con el fenómeno innovador que es el teatro griego.

Al final se da una relación de términos técnicos, conveniente para seguir mejor el libro.

PROCEDENCIA DE LOS ARTÍCULOS

I. EL TEATRO GRIEGO Y SUS ORÍGENES

1. «El mito y su función en la sociedad y el teatro griegos», en *Mito clásico y pensamiento contemporáneo*, Mérida, 1985, pp. 172-178.
2. «Rito, mito y teatro en la Grecia antigua», en francés en *Anthropologie et théatre antique*, Montpellier, 1987, pp. 37-52.
3. «Teatro y religión», *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, 49, 1994, pp. 5-23.
4. «Características generales de la tragedia y comedia griegas», en *Cursos de teatro clásico. Universidad de Verano de Teruel*, 1986, pp. 79-92.
5. «El teatro en una ciudad: Atenas. Teatro y democracia en la Atenas clásica», en *Teatro y Ciudad*, Burgos, 1996, pp. 13-20.

II. LOS GRANDES TRÁGICOS Y CÓMICOS

1. «La estructura formal de las tragedias tebanas», *Humanitas* 47, 1995, pp. 151-163.
2. «Estructura formal e intención poética del *Agamenón* de Esquilo», en italiano en *Dioniso* 48, 1977, pp. 91-121.
3. «Estructura formal e intención poética del *Edipo Rey*», *Euphrosyne*, 5, 1972, pp. 369-383.
4. «Edipo, hijo de la Fortuna», *Estudios Clásicos* 104, 1993, pp. 37-47.
5. «Personajes y estructura composicional de la *Antígona*, el *Edipo Rey* y el *Edipo en Colono*», en francés, en *Sophocle. Le texte, les per-*

sonnages, ed. A. Machin y L. Pernée, Aix en Provence, 1993, pp. 143-153.
6. «Las tragedias eróticas de Eurípides», *Revista de Occidente* 107, 1990, pp. 5-32.
7. «El mito dionisíaco de *Las Bacantes*», en María Teresa Fernández Lucas (ed.), *Mitología Clásica. Teoría y práctica*, Madrid, 1990, pp. 85-89.
8. «Los coros de la *Paz* y los *Dictiulcos* y sus precedentes rituales», *Dioniso*, 45, 1971, pp. 289-301.

III. TEATRO GRECOLATINO, TEATRO MEDIEVAL Y TEATRO MODERNO

1. «Del teatro grecolatino al medieval y moderno», inédito.
2. «El origen del teatro español en Salamanca», en *Salamanca y la Literatura*, Madrid 1996, pp. 13-38.
3. «Las tragedias de García Lorca y los griegos», *Estudios Clásicos* 96, 1989, pp. 51-61.

IV. EL TEATRO GRECOLATINO, HOY

1. «Texto y espacio en la representación del teatro antiguo», en *Teatro Romano de Mérida, 1933-1985*, Badajoz, 1985, pp. 152-159.
2. «Las representaciones clásicas en España: algunas reflexiones y experiencias», en *Studi di Filologia Classica in onore di Giusto Monaco*, Palermo, 1992, pp. 1827-1840.
3. «Las estructuras corales de Aristófanes y su representación en la escena moderna», en griego en *III. Sunántisi arkhaíou Hellenikoû drámatos*, Atenas, 1989, pp. 22-30.

I. EL TEATRO GRIEGO Y SUS ORÍGENES

EL MITO Y SU FUNCIÓN EN LA SOCIEDAD Y EL TEATRO GRIEGOS

Grecia tiene muchas originalidades que son más de desarrollo que de punto de partida. Fundamentalmente, en Grecia nos encontramos, desde el año 2000 a.C., con una sociedad agraria que presenta unos fundamentos religiosos, rituales y míticos, no muy dispares de los de otras sociedades agrarias del entorno, concretamente de Asia Menor, de Mesopotamia y de Egipto. El mito está ligado al rito; este es un tema muy debatido, el de qué es antes, el mito o el rito [1]. El hecho es que están ligados y que, en una cierta medida, estos mitos son comparables a los de los otros pueblos. Si en una fiesta egipcia hay una batalla entre dos grupos de hombres que luchan simuladamente con espadas y bastones, que figuran como los partidarios de los dos dioses, Orus y Set, esto se mitologiza diciendo que es una reproducción de la lucha de estos dos dioses en unas determinadas circunstancias míticas; si en ciertos cultos hay llanto, desgarramiento por la muerte del dios, se dice que es en relación con determinados mitos, por ejemplo que Tamud va a los infiernos y su esposa Isis va a buscarlo, o que Telepino desaparece y todo es sequía en el mundo, hasta que una abeja le despierta del sueño y, cuando vuelve a la tierra, todo lo fecunda de nuevo.

Estos mitos son comparables a mitos y ritos griegos. Hay mitos de enfrentamiento entre hombres y mujeres. En Argos, por ejemplo, se decía que, estando a punto de ser tomada la ciudad por los espartanos, las mujeres se disfrazaron de hombres y la salvaron luchando.

El mito es variable, un rito es susceptible de diversas interpretaciones. Esto se ha explotado en Grecia. No todos los mitos están ligados a rituales. Tenemos, por decirlo así, los mitos épicos, que en Grecia son los que encuentran situaciones comparables con la épica indoeuropea y la oriental. Aquí no hay rito, pero en la épica sumeria hay un personaje, Gilgamés, que recorre el mundo enfrentándose con peligros y buscando la inmortalidad inútilmente. O tenemos a Sigfrido entre los germanos, que es ya una figura humana y muere. Sin embargo, en el mundo que rodea a Grecia, esto es la excepción.

El punto de partida es comparable, pero después, en el desarrollo, el mito griego se convierte en tema de literatura, de enseñanza. Pasa a la épica, a la lírica, al teatro. Es utilizado por los poetas, no solamente para explicar lo que significa el mito en relación a los orígenes del mundo, sino también para explicar toda la vida, incluso la contemporánea. Por otra parte, en Grecia no hay una clase sacerdotal, no hay enseñanzas canónicas, de manera que el mito está abierto a variaciones, modificaciones, es flexible, es interpretable de muy diversas maneras. En esto consiste una de las originalidades que Grecia aporta: el mito ayuda a crear una literatura y un nuevo pensamiento. El mito sirve como modelo encubierto, incluso allí donde no hay mito. De manera que presente o subyacente ocupa todo el ámbito de la cultura griega.

Es un mundo de libertad, el de los mitos, que sirve para exponer y debatir todos los problemas de las colectividades humanas y del hombre individual. Así funciona la sociedad en Grecia. Esta capacidad del mito de dar pie al debate sobre

todo lo humano no la ha perdido con el paso del tiempo. Cuando el mundo ha sido ocupado por la cultura cristiana que ponía de relieve determinados valores negando otros, lo hacía con ayuda del mito. Todas las cuestiones que el cristianismo dejaba en la penumbra eran explicadas con el mito en la literatura, en la pintura, en el arte.

Volviendo al principio, diré que el mito aparece en conexión con el rito y la excepción está probablemente en la poesía épica. ¿Dónde son visibles para el hombre griego el mito y el rito? En la fiesta, porque es el lugar donde aparecen los rituales de la religión en conexión con mitos y donde nacen la literatura y las artes.

La fiesta es un tiempo especial, es un tiempo fuera del tiempo, donde se rompen los hábitos normales y se prescinde de ciertas normas de conducta, se rompen determinados tabúes sociales, y el vestido y la comida son diferentes. Es un espacio en el que hay tiempo para reflexionar sobre aquello que normalmente no se hace, sobre los orígenes del mundo, sobre ¿qué es el hombre?, ¿qué son los dioses?, ¿cuál debe ser su conducta?, ¿cuál es la consecuencia de ciertas acciones? Todo lo que es reprimido en la vida corriente: el pensamiento en la muerte, la risa, el dolor, el sexo, se presenta en la fiesta. Es donde se desarrollan la literatura mítica y las artes en conexión con el mito. En la fiesta se recitan los poemas épicos, se canta la lírica conectada con rituales de culto a determinados dioses. En la fiesta nace la poesía más popular, más personalista, satírica y libre. En la fiesta se cuenta la fábula y están los comienzos del teatro. Allí está el modelo de toda la enseñanza, de toda la socialización en el sentido de que las nuevas generaciones son imbuidas en los valores de los mayores. La enseñanza en Grecia existe en el campo de la música y de la gimnasia, y por música hay que entender, en términos generales, literatura. Esta música que aprendía el niño griego, la épica, la lírica, tiene su punto de arranque y su ejecución en la fiesta. La gimnasia continúa todos los ritos que

van a dar formas especializadas, como son los Juegos Olímpicos, etc.

Este momento de diversión y de reflexión, de entrada en lo sagrado y de profanidad, todo al mismo tiempo, es el momento en el que, a partir de los rituales, se despliega la teoría de la literatura y de las artes griegas.

Ahora bien, una vez que tenemos los mitos épicos, líricos y cómicos, y Grecia va poco a poco desarrollándolos, son utilizados para las finalidades a las que he aludido al principio.

En primer lugar, es enseñanza, no fija ni canónica. Como ya he dicho, el mito es interpretable, es una de las formas de enseñanza. La otra, es la máxima, la parénesis. Cuando se le quiere aconsejar a alguien –en la *Ilíada* aparece esto– sobre cómo debe comportarse, se hace a través de estos dos procedimientos tradicionales que son: la parénesis y el mito. Es decir, se aconseja mediante máximas o mitos. La enseñanza tiene un sentido amplio, no es fijo, no es un decálogo, no es una imposición sagrada y tradicional; siempre hay una interpretación nueva del mito.

El mito griego es semejante y diferente del de otros pueblos. Hay una profunda diferencia entre el mito ritual, el originario, y el literario, el difundido. El mito ritual es más o menos semejante. Antes he puesto algún ejemplo, de manera que si en Naxos existe la fiesta del dolor y, al día siguiente, se celebra la fiesta de la alegría, podemos ver que este esquema se repite en muchos sitios. Ariadna ha sido abandonada por Teseo en la playa de Naxos, pero al día siguiente llega Dioniso con los sátiros. Ahí está el esquema de la muerte, del abandono, de la nueva vida, de la boda, del triunfo. Este es el mito.

El mito ha sido absorbido por la literatura, y esto no tiene nada de extraño porque la literatura nace en el mismo ámbito de la fiesta. La literatura griega ha seleccionado dentro del mito y ha adoptado ciertos mitos para dejar

otros en la sombra. En realidad esto tiene un precedente. La religión griega había adoptado una serie de formas diferentes a las de las religiones orientales, con las cuales está íntimamente relacionada. En el ámbito oriental un personaje que sufre, que muere y luego resucita, un Osiris, un Tammuz, son dioses; en Grecia, salvo excepciones, el que sufre y muere es el héroe, es un hombre. El dios, por definición, es inmortal, no sufre; si se implica en una acción trágica, ésta tiene un final feliz. La religión griega separa muy claramente los dioses inmortales y siempre felices de los hombres; entre éstos están los héroes, que son los ejemplos más ilustres. Estos héroes, por su fuerza, por su carácter privilegiado, exploran los límites de lo humano y chocan con fronteras difíciles que les hacen sufrir. De otro lado, la religión griega se diferencia de las orientales en que hace desaparecer los elementos animales, los dioses con cabeza de perro o de gato; los dioses griegos son antropomórficos, hay pequeñas excepciones en dioses inferiores. Dioses y hombres entran juntos en determinadas acciones, pero el mito que va a tener transcendencia para la cultura griega y para la posterior es el mito heroico, el de los hombres, no el mito de los dioses. Hay excepciones que no son importantes. A partir de esta base la literatura ha escogido sus mitos. Grecia era un mundo muy pequeño y cada valle tenía un dialecto, un alfabeto, un sistema político y unos mitos diferentes. Solamente algunos han sido adaptados para la literatura. Nosotros, por las artes representativas, por datos indirectos de eruditos, conocemos otros mitos que no han sido importantes.

La literatura, en cierta manera, ha depurado el mito y lo ha orientado. La diosa Artemis, la diosa de la caza, es la diosa virgen que aparece en el *Hipólito* de Eurípides, pero esta misma diosa aparece en *Braurón,* un santuario del Ática, con un niño en sus brazos, y no es una diosa virgen; en santuarios de Esparta esta diosa está incluso unida a cultos or-

giásticos, con motivos sexuales muy claros. La literatura ha tomado algún aspecto de esta diosa para olvidar otros.

El mito literario es un mito seleccionado, y quizá esta selección sea más extrema en la épica; ciertos aspectos sombríos de la naturaleza humana son dejados para la tragedia. No es que Homero los ignore, pero, en términos generales, tiende un cierto velo sobre ellos. En Homero no aparece Aquiles matando al niño Troilo, ni Orestes matando a su madre; Homero sabe que Orestes mata al adúltero de su madre pero no a ella. Ahora bien, hay que dejar claro que en Grecia las cosas nunca son canónicas, nunca son forzosas, no hay un repertorio de mitos fijo, con una interpretación clara, como puedan ser las vidas de los santos. En la *Ilíada,* los mitos importantes son los de la lucha; el héroe lucha, vence y logra a la heroína como premio de la victoria, pero no siempre; en el mito aparece a veces la conciliación, y así Néstor pone paz entre Aquiles y Agamenón. Algunos mitos predicarán las malas consecuencias del exceso. Es un repertorio seleccionado pero suficientemente amplio y cambiable. Esto ocurre de igual manera en la lírica y en la fábula. La fábula es un mito popular: Licambes ha prometido al poeta Arquíloco la mano de su hija Neobula, pero después se vuelve atrás; entonces, Arquíloco le amenaza con la fábula del Aguila y la Zorra, pues también la zorra hizo traición al águila, a la cual había jurado amistad, y fue castigada por Zeus.

Todo el mundo sabía que Helena se había fugado con Paris, pero siempre hay un lugar para la duda: ¿es que Paris rapta a Helena con todas sus riquezas? ¿O es que Helena se marcha con Paris? Todo el mundo hablaba de esto en Grecia; pero cuando el poeta Estesícoro lo repitió, la diosa le cegó por esta calumnia. Entonces el poeta introdujo otro mito que contaba que Helena había estado en Egipto: los dioses habrían fabricado una imagen suya, una sombra, para llevarla a Troya y por ésta habían peleado griegos y troyanos, para ayudar a resolver el problema de la superpoblación del

mundo. Los mitos son invertibles, son cambiables. Safo toma a Helena por ejemplo para contestar la pregunta de: «¿Qué es lo más bello?» «Aquello que uno ama», responde. Pone de ejemplo a Helena, que abandona al marido y a la hija para marcharse con el amante Paris.

El mito, desde antes del teatro, era utilizable de formas diferentes. Grecia está invadida por el mito, la educación es a base de esta música y de esta literatura fundamentalmente mítica. Si se observan los objetos de un santuario, la cerámica, los bronces, los marfiles, se puede comprobar que todo está lleno de mitos. El mito envuelve al mundo griego; un mundo, repito, en el cual hay niveles del mito, los niveles rurales, primarios, locales y, los niveles internacionales, seleccionados y literarios. En este panorama encontramos el teatro y la tragedia, que nace de rituales agonales de enfrentamiento, ligados a un mito literario. La tragedia opera una selección, fundamentalmente el mito de la tragedia viene del de la épica. Pero crea una especialización en los mitos que comportan el sufrimiento y la muerte.

Naturalmente, el mito en la tragedia continúa siendo flexible y ambivalente. ¿Qué es la guerra de Troya? ¿Una empresa gloriosa de los griegos contra este violador de las leyes de hospitalidad que es Paris? ¿O es una invasión de los griegos contra un pueblo extranjero, una cosa odiosa, en la cual se cometen toda clase de abusos? La tragedia puede interpretar de una manera o de otra. ¿Quién es Etéocles? ¿El gran rey que defiende la ciudad de Tebas contra Los Siete? ¿Un hombre justo? ¿Un ambicioso que incumple el pacto que tenía con su hermano por conseguir más poder? Como se ve, hay varias posiciones; esto se puede utilizar para debatir el tema del poder o el de la patria. Los trágicos no hacen más que continuar la línea de la mitografía griega, pero subrayando los puntos del héroe, que choca con los límites de lo humano. Es superior y, sin embargo, no puede llegar tan lejos como quisiera, es un modelo pero cargado de contradicciones.

¿Qué es lo que debate el teatro griego? Me voy a ceñir, sobre todo, a la tragedia; el mito de la comedia es de segundo grado, está inventado por el poeta, sigue ciertos esquemas a los que se adapta con flexibilidad, pero no es un mito tradicional.

La tragedia parte de una situación de conflicto, de enfrentamiento; no hay teatro sin un enfrentamiento y una solución. Ésta a veces es favorable en el plano colectivo, pero es mortal para el héroe. Los grandes temas de conflicto con que se abre la tragedia y la comedia son temas colectivos que se desarrollan ante el público mediante el mito. El coro tiene un papel fundamental; en obras como *Las Suplicantes,* de Esquilo, el destino de ese coro, de esa colectividad, es importante.

El tema del poder es uno de los fundamentales, y el tema del sexo, que está muy ligado al del poder, también. La caída del grande, la elevación del humilde, toda una cadena que parece no tener fin, son un modelo del conflicto. Por ejemplo, Zeus abusa de su poder, Prometeo es el benefactor del hombre y aquél le encadena, le clava a las montañas del Cáucaso; pero Prometeo también ha cometido abusos al rebelarse contra esa autoridad. Son problemas sutiles y complejos que le sirven al poeta para la libre expresión de sus pensamientos. Aparentemente se habla de la Guerra de Troya, de Zeus contra Prometeo, etc., pero en realidad estamos hablando de la sociedad contemporánea a través de prototipos míticos. Es a través del mito como se debaten los problemas que ustedes saben: Atenas tenía el problema de la guerra externa; había luchado con los persas, estaba enfrentada con los espartanos, buscaba la alianza de Argos contra Esparta, y estaba sujeta a problemas internos; la tiranía había sido derrocada, desde fines del siglo VI, pero siempre había un temor a ella. Todos estos problemas había que hacerlos conscientes y digeribles a través del mito y de prototipos míticos, como los reyes atenienses, Teseo, Egeo, etc. En Atenas se debaten los

problemas de la sociedad contemporánea, los problemas del poder sobre todo, que son los que aparecen en el teatro.

La presentación mítica del presente, el debate sobre posiciones, sobre ideas, no dejaba de presentar problemas, porque llega un momento en que la sociedad contemporánea de Atenas está demasiado alejada de las tradiciones de la época heroica. Presentar la democracia ateniense a través de un Teseo unido a una serie de hazañas muy poco publicables era un poco extraño. Los mitos a veces eran terribles. Eurípides tiene que negarlo, no cree que los dioses hayan cometido adulterio, no cree que un dios encadene a otro, esto son mentiras miserables de los poetas. Los problemas del sexo, por ejemplo, el tema del marido que se cansa de la mujer envejecida y busca otra más joven, hay que tratarlo a través de Hércules, este salvaje que recorría el mundo con sus flechas y su piel de león. Llega un momento en que los problemas de la mujer ateniense –el padre, la entrega en matrimonio a un hombre que no conoce contra su voluntad– hay que exponerlos a través de Medea. Eurípides tuvo que traer a una bárbara del Cáucaso para hacerse perdonar sus audacias. Esta mujer, que se queja de las imposiciones paternas, es la que ayuda a Jasón a conquistar el vellocino y se escapa con él, abandonando al padre, matando al hermano, criminal y asesina, cuya sabiduría es principalmente magia.

Como se puede comprobar, llega un momento en el que hay que forzar mucho las cosas para poner los problemas de la sociedad contemporánea frente al público por medio del mito. Veamos a Agamenón en la *Ifigenia en Áulide*. ¿Quién es este Agamenón, este jefe de la expedición contra Troya, este gran guerrero? En realidad, un pobre hombre lleno de ambición política que quiere llevar la expedición porque ve que si no la encabeza él le van a deponer nombrando a otro jefe; éste no es el Agamenón de la leyenda.

El mito da la libertad necesaria para los más amplios debates, pero, en un momento dado, el mito le viene estrecho a

los poetas. Pueden modificarlo, pueden negarlo, pueden inventar situaciones nuevas y silenciar otras, pero, aun así, el mito es difícil. El mito en Grecia acabará siendo inútil para la gran poesía y la tragedia desaparece. A pesar de todo, eran tantas las virtualidades implícitas en el mito para explicar todos los problemas de la vida social en sus grandes momentos, como el nacimiento, la victoria, la derrota, la unión sexual, la muerte, el dolor, que el mito fue reencontrado más tarde. Reapareció en el Renacimiento como un complemento a la historia sagrada, a la teología y a la leyenda cristiana, para exponer en la literatura y en las artes los aspectos de lo humano que en virtud del cristianismo estaban en la penumbra. Pero volvamos atrás. En el siglo v se crea la gran reacción antimítica. El mito expresa al hombre a través del héroe en todo lo fuerte y grande que tiene y en sus límites; pero el mito no es moral ni es inmoral, la grandeza y la caída, el error y el triunfo, todo va unido. Cuando se crea el moralismo griego que comienza con Hesíodo y continúa con Arquíloco, Esquilo, Platón y con filósofos como Jenófones y Heráclito, y escinde al hombre en dos, dando lugar a lo bueno y a lo malo, este moralismo entra en conflicto con el mito. Ésta es otra de las causas de los problemas que el mito va planteando en la sociedad griega. Jenófones dirá: «Todo lo más vergonzoso que hay entre los hombres, robar, cometer adulterio y traicionar, se lo han atribuido a los dioses Homero y Hesíodo». Platón desterrará a los poetas de su República, y criticará mitos como el de Apolo y Artemis matando a los Nióbidas.

Llega el moralismo, llegan los problemas, llega el racionalismo que busca una explicación no mítica del mundo. Ésta es otra historia, la de la desmitificación, que por supuesto no es el tema de estas páginas. Pero sí quiero decir que incluso cuando no hay mito, en un momento dado, el mito es, en gran medida, el modelo. Cuando Esquilo escribe una obra no mítica, una sola, que es *Los persas,* podemos ver que el es-

quema es mítico, el del hombre arrogante derrotado por el hombre justo que tiene el apoyo de los dioses. Cuando se crea un nuevo tipo de heroísmo, como es el de Sócrates, que muere por ser fiel a una idea, esto es una continuación no mítica del heroísmo mítico. Personajes como el de Sócrates, en ciertos diálogos platónicos, están calcados sobre los esquemas de la tragedia y a veces de la comedia, por ejemplo en el *Protágoras.*

Fuera de la literatura mítica nos encontramos una y otra vez con los modelos del mito. Naturalmente, ya en Menandro o Epicuro tenemos modelos humanos, aunque podemos encontrar aspectos que nos recuerden el papel antiguo del mito.

El mito griego comienza con un mito ritual como el de los pueblos de Oriente, empieza al mismo tiempo con el mito épico del héroe, como Aquiles, que es comparable a un Sigfrido o a los héroes de la épica india o eslava, pero cada vez se centra más en el dominio de lo literario, es seleccionado y una parte de él es difundida, la que es considerada útil. El mito es el maestro de Grecia en cierto sentido. De un lado los trágicos daban una lección al pueblo de Atenas en el teatro; cuando presentaban las desgracias de Edipo o Agamenón por haber seguido una determinada conducta, estaban invitando al pueblo de Atenas a que no incurrieran en esa misma conducta arrogante. Hay una enseñanza de tipo general. Pero no hay un dogma en tales o cuales puntos, lo que se da realmente es una manera de pensar, es una cantera de modelos, de ideas para reflexionar sobre el mundo, para explicarlo, para debatir dentro de un clima de libertad. Más tarde, en las épocas helenística y romana, el mito fue más bien una especie de máquina poética, a veces un tanto convencional y manierista, tendente a lo estético. Sin embargo, a partir de un cierto momento, por influjo directo o indirecto del teatro griego y desde el Renacimiento, y en el siglo XVII y luego con el renacer de la tragedia mítica de inspiración griega en

nuestro mismo siglo, se vio que el mito podía servir para expresar nuestros problemas. Que no hay sólo una *Antígona* de Sófocles, sino que diversos poetas han podido presentar sus *Antígonas* porque el conflicto de Antígona y Creonte puede interpretarse de maneras muy diferentes.

El mito ha revivido en su función original y la renovación de la representación del teatro clásico griego que tiene lugar en diversos países de Europa, en este siglo, probablemente está dentro del contexto de apreciar la universalidad del mismo para exponer toda la amplia problemática de lo humano, dentro de esas líneas fronterizas que tocan lo conflictivo.

El mito griego tuvo que luchar, desde muy pronto, en Grecia con los filósofos. Ha luchado luego con los cristianos y, después de estos embates, ha vuelto a florecer. Es un componente que permanece vivo en la conciencia de todos los pueblos a la hora de la reflexión humana a la que me he referido. El mito griego es bastante comparable en muchos aspectos a mitos de lugares muy lejanos, como México o África. Pero ningún mito ha encontrado esa acogida dentro de la literatura, de las artes, ni esa explotación para la expresión individual de los autores, como el mito griego. Ahí está lo que le diferencia. Sin olvidar lo que hay de problemático en la presentación de nuestros temas por el mito.

RITO, MITO Y TEATRO GRIEGO ANTIGUO

Es claro y aun banal el hecho de que el teatro griego antiguo es fundamentalmente mítico: aunque el mito tradicional haya sido seleccionado y modificado, en ocasiones, por los autores del teatro y aunque el mito de la comedia sea, en una grandísima medida, un mito que pudiéramos llamar «de segundo grado», creado por los autores sobre esquemas también tradicionales. Incluso los argumentos de la comedia nueva, que se refieren a los problemas de la vida y el matrimonio en la Atenas contemporánea, calcan también esquemas míticos antiguos. Por otra parte, todos los que se han ocupado del teatro griego, sobre todo a propósito de sus orígenes, han detectado en él elementos rituales.

Y sin embargo esos mismos estudios sobre los orígenes del teatro griego, que tanta tinta han consumido, dan una idea muy parcial de esos elementos rituales. Otras interpretaciones los descartan casi en la práctica. Y ello ocurre también con máxima frecuencia en estudios interpretativos sobre las distintas obras, incluso en aquellos que se refieren a la forma, que ahora comienzan a florecer.

No parece, pues, inadecuado volver a tomar hoy aquí este tema, a primera vista manido y agotado. Pero es que aquello

que es claro y evidente para los antropólogos y para los estudiosos de diversas culturas no europeas –que el teatro o el preteatro que en ellas se da consiste fundamentalmente en danzas rituales al servicio de la expresión de un mito ya tradicional, ya literario– no lo resulta tanto para el estudioso del teatro griego. Piensa con frecuencia que puede prescindir de este punto de vista, salvo cuando se entrega a especulaciones sobre los orígenes. Y aun entonces ya he dicho que con frecuencia estas investigaciones reducen el elemento ritual a algunos aspectos muy concretos y limitados, considerando los demás, si acaso, como secundarios.

Ciertamente, es posible que algunas exageraciones de los continuadores de Frazer, sobre todo dentro de la escuela de Cambridge o influidos por ella, tales como G. Murray y F. M. Cornford, que vieron en la tragedia y la comedia griegas continuaciones de dos piezas rituales fijas, hayan producido entre los clasicistas un desvío respecto a toda explicación de este tipo. Aunque no debe ocultársenos que un cierto aislacionismo clasicista, de tipo estetizante, en que a veces han vivido los filólogos clásicos o algunos de ellos, es quizá un responsable más calificado. El aislamiento de la Filología Clásica, en suma, respecto a los estudios de Historia de las Religiones y Antropología ha sido y es perjudicial. Ha estado la primera, de otra parte, dominada durante mucho tiempo por la teoría de Aristóteles sobre los orígenes del teatro: bien para modificarla a la manera de Wilamowitz, bien para combatirla. Esto tampoco ha sido bueno.

No voy a repasar aquí, por supuesto, las diferentes teorías sobre los orígenes del teatro griego: ni tengo tiempo ni es el lugar para ello. Además lo he hecho ya en mi *Fiesta, Comedia y Tragedia* (Barcelona 1972, 2.ª ed., Madrid 1983; trad. inglesa *Festival, Comedy and Tragedy,* Leiden 1975), al que remito de una vez para todas. Pero sí he de dar una idea del problema en relación con el tema que aquí nos ocupa. Ello nos servirá de punto de partida.

La teoría de Aristóteles, en su *Poética* [1449 a)], deriva el teatro griego de géneros dionisíacos rituales: la tragedia del ditirambo, himno en honor de Dioniso, y la comedia de los himnos fálicos; añade la derivación de la tragedia del *saturikón* o danza de sátiros, otro género dionisíaco, contradiciéndose a sí mismo.

Esta teoría, que está en el centro del debate, nos coloca en una situación paradójica. Pues, de una parte, propone un origen puramente ritual del teatro, a saber, en canciones corales propias del culto de Dioniso; pero, de otra, oscurece todo lo que de no dionisíaco hay en ese teatro, que es la mayor parte. En realidad, la lejanía entre el mismo y lo dionisíaco, las más veces, era bien visible ya para los antiguos y se refleja en el proverbio *oudén pros ton Diónuson*, «nada con Dioniso»; pero las fuentes antiguas del proverbio lo entendían en el sentido de que a una fase dionisíaca del teatro, la descrita por Aristóteles, habría seguido una no dionisíaca, la de casi todas las piezas.

En mi libro anteriormente mencionado desarrollé la tesis de que esos orígenes dionisíacos que propone Aristóteles son en realidad una extrapolación a partir del hecho de que la tragedia y la comedia se representaban en las fiestas dionisíacas, y del carácter dionisíaco –secundariamente dionisíaco, como en el caso de los himnos fálicos– de las danzas de sátiros y de los mismos *trágoi* o machos cabríos que se encuentran en el nombre «tragedia». Los orígenes del teatro antiguo están en ritos y mitos muy diversos, de los que tragedia, drama satírico y comedia conservan muchas huellas. La relación de todos estos géneros y del teatro en su conjunto con Dioniso está más bien en su creación con destino a las fiestas dionisíacas que Pisístrato quiso instituir como lazo de unión entre todo el pueblo ateniense y motivo de gloria para la ciudad. En cuanto al nombre de la tragedia, mi hipótesis es que los *tragodoí*, ejecutantes de la misma y del drama satírico, recibieron su nombre precisamente de la ejecución

de este último, donde tenían un disfraz fijo y característico; en principio *tragodoí* o «machos cabríos cantores» era un nombre de coro entre tantos, pero la especialización al servicio tanto del drama satírico como de la tragedia diferenció a sus miembros y los opuso a los demás *komodoí* o «cantores de comos». Este nombre pasó a designar, en una fecha posterior, a los ejecutantes de la comedia.

No voy a entrar aquí a argumentar en detalle sobre esta teoría mía, que deja abierto el paso a la aceptación de la presencia, desde el principio, de elementos rituales y míticos no dionisíacos tanto en tragedia como en comedia. Pero sí quiero recordar que, antes de mí, son numerosos los autores que han buscado la presencia en los orígenes de la tragedia y la comedia de elementos no dionisíacos. Básteme recordar las teorías que, a partir de A. Dieterich [1] y W. Ridgeway [2], han buscado el origen de la tragedia en el culto de los héroes; las que con Murray y Cornford, según veíamos arriba, han tratado de reconstruir la tragedia y la comedia ritual originales; las de Herter y Körte sobre los *kómoi* y otros elementos rituales originales de la comedia; etc.

Pero por causa del predominio de la teoría de Aristóteles se ha procurado interpretar como secundarios o subordinados los elementos no dionisíacos del teatro antiguo. Por ejemplo, H. Patzer [3] propone que Arión creó un ditirambo heroico mimético sobre el modelo de las danzas de sátiros: de él vendría la tragedia; Ridgeway, en la obra citada, piensa que los ritos heroicos quedaron absorbidos en el culto dionisíaco y no está muy lejos de ésta la interpretación de Del Grande [4]. Y, cuando se ha roto con Aristóteles y Wilamowitz, se ha propuesto en ocasiones que los precedentes de la tragedia son puramente literarios: así, para Else [5] habría surgido de una síntesis de los corales dorios y el yambo jónico, simplemente.

Ahora bien, no es tan fácil minimizar los elementos rituales y míticos del teatro griego, declarándolos inexistentes o

puramente dionisíacos o, si se encuentran otros diferentes, puros añadidos a éstos o restos absorbidos por ellos. Para la comedia, en verdad, ni se intenta siquiera las más veces: en la práctica, las nuevas interpretaciones sólo raramente acuden a los himnos fálicos y demás elementos dionisíacos (las canciones de falóforos y otras mencionadas por Semo de Delos) y, en cambio, presentan otros muchos, áticos, peloponesios, de Mégara, de Sicilia, independientes de ellos.

Cierto que el teatro griego, en el momento en que lo encontramos, es ya un espectáculo, no un puro acto del ritual. Pero conserva mucho de esto. Se celebra en un lugar sagrado, el teatro de Dioniso, y se celebra en la ocasión festiva de las dos grandes fiestas del dios, las Leneas y las Grandes Dionisíacas. Es, pues, el equivalente de diversas danzas corales, ya tradicionales ya, luego, literarias, que se celebran en la pista circular o *chorós* (el teatro es un mero desarrollo de la misma) dentro de un recinto sagrado y en el día de la fiesta; el equivalente también de las celebraciones deportivas en Olimpia y Delfos, entre otros lugares, en instalaciones igualmente dentro de los recintos sagrados y en el contexto de la fiesta. Fuera de Grecia existen paralelos abundantísimos: así en las instalaciones para la danza sagrada, en la India, dentro de los templos y por bailarinas adscritas a los mismos; o, en Méjico, en el juego de pelota que se realiza en circunstancias análogas.

La presentación en escena de las piezas ofrece, de otra parte, elementos que saltan a la vista como de origen ritual y religioso. Así, los vestidos de los héroes en la tragedia, el coturno, la máscara, los falos de la comedia. La escena se puebla de dioses, de seres teriomorfos como los sátiros o los coros animalescos de la comedia. La música es heredada de las antiguas danzas religiosas, los coros de un solo sexo y de una sola edad, también.

Todo esto pende de una larga tradición religiosa, por más que ahora se trate ya de un espectáculo: de que haya un

autor, representaciones que cambian cada año, un público, unos actores profesionales. Pero la ligazón con la tradición religiosa de la ciudad es muy fuerte todavía. Lo testimonian, en primer término, el lugar y el tiempo, de que acabamos de hablar. En segundo término, el hecho de que se trata de representaciones oficiales, organizadas por el Estado, ni más ni menos que las representaciones líricas y deportivas, y los sacrificios y fiestas a que todas ellas van unidas. A esto responde otro hecho más: el público es todo el pueblo de Atenas, no un sector limitado como en el caso de la lírica. Y tiene acceso garantizado, puesto que existe la caja oficial de espectáculos que paga la entrada a los menos pudientes.

Más importante todavía. El teatro es una lección dirigida a todo ese público: una lección a través de un ejemplo. Agamenón o Edipo le hacen ver los riesgos de una política infatuada, de un desconocimiento de los propios límites. Igual el Jasón de *Medea* o el Cleón de *Caballeros*. Pero ese riesgo comporta también una esperanza, la de la liberación de la opresión que sufre el pueblo, aunque sea, como en la tragedia, a través del dolor. No son casos individuales los que se presentan ante el público de Atenas, sino dramas colectivos en que juegan los problemas de la autoridad y la libertad, la justicia y la opresión, los sexos, las generaciones. Y quien presenta todo esto es el poeta, que es el sabio, el hombre en contacto con los dioses. Incluso la comedia, nos dice Aristófanes *(Acarnienses,* 500) sabe de la justicia. Por mucho que hayan variado los argumentos de las obras, nos encontramos todavía, en definitiva, ante los temas fundamentales de los rituales agrarios que nos presentan los temas de la muerte o expulsión del principio que se ha hecho nocivo, de la liberación, de la esperanza, de la renovación de la vida, del cambio de poder.

En las Anteasterias, que es otra fiesta de Dioniso, dios de la vida y de la muerte, se abrían las puertas del infierno, igual

que en tantas fiestas de los muertos en diversos países, y las almas, las *kéres,* volvían a la tierra junto con los vivos. En las vasijas que se fabricaban para la fiesta las vemos con sus alitas, bebiendo de las tinajas del vino nuevo; y cuando la fiesta acababa, se pronunciaba la frase ritual que las devolvía a su mundo *(thúraze, kéres, oukéti Anthestéria).* Pues bien, en estas otras fiestas dionisíacas que son las Leneas y las Grandes Dionisíacas, es en el teatro del dios donde hacían acto de presencia los antiguos dioses, los antiguos héroes, los seres semidivinos, semianimales, de los orígenes del mundo, los antiguos estadistas o poetas de Atenas. Estas representaciones miméticas eran ya, decimos, un espectáculo; pero están conectadas con otras representaciones miméticas puramente rituales de diversas fiestas de Grecia, de que hablaremos. Y entran dentro de una constante universal: en la fiesta se cuentan y se miman los antiguos mitos del país, se vuelve, por así decirlo, a los orígenes del mundo. Y todo esto instruye a las generaciones presentes.

Es ésta la constante que encontramos en el teatro griego, heredero por lo demás de celebraciones corales, miméticas y dialógicas, no muy distanciadas de aquellas otras que, a su vez, habían dado siglos atrás origen a la lírica. Cierto que el influjo literario de la lírica y la épica es muy grande: en los mitos y en la reflexión sobre el destino humano, individual y colectivo, hay una evidente herencia. Sin Homero, sin el ciclo épico, sin Estesícoro, no habría mitos como los que la tragedia pone en escena. Sin Arquíloco, Solón y tantos otros, sería impensable la reflexión trágica. Pero las raíces del teatro no están ahí.

Conviene que observemos, una vez más, lo que era una representación teatral en Grecia. Es claro que existían tres géneros, ya mencionados: la tragedia, el drama satírico y la comedia, sobre cuyas diferencias y peculiaridades hemos de hablar. Pero existen muchos elementos comunes: los ya mencionados y otros más precisos y concretos. Elementos

que no se explican sin hacer referencia a lo que era usual en las fiestas griegas en general.

El primero es, ya lo hemos dicho, la existencia del coro que hemos llamado uniforme, como en todas las fiestas griegas, en que existían coros de hombres y de mujeres, de doncellas, de jóvenes, de niños, de viejas, de viejos; y, luego, de secretarios de tal o cual dios, de miembros de tal o cual tribu. Pero no coros mixtos.

Estos coros danzan y cantan, como todos los coros griegos. En los pocos restos de lírica popular que conservamos y en derivados en la propia lírica literaria encontramos toda clase de variantes: canto del corego y del coro, de dos coros, de los coregos de dos coros, del coro simplemente. Son hechos conocidos, me limito a hacer referencia a otro libro mío, *Orígenes de la lírica griega* [6]. Pues bien, igual ocurre en el teatro. Aquí se ha difundido como más general la estructura que llamamos antistrófica: el coro se divide en dos semicoros que se alternan en el canto, lo que es, sin duda, una herencia del enfrentamiento de coros. Pero se mantienen también estos enfrentamientos de coros. Y hay estructuras monostróficas, con todo el coro cantando, y otras en que el canto del coro es precedido o seguido (o precedido y seguido) de la intervención del corifeo, que hereda al «solista» de que habla Aristóteles a propósito del ditirambo. Como hay el canto alternado de coro y actores o el epirrema en que alternan el canto del coro y el recitado del corifeo o un actor.

Así, por más que el teatro introduzca novedades como el antistrofismo y el recitado del personaje (corifeo o actor) que dialoga con el coro, la estructura de los corales es la misma. La métrica testimonia, igualmente, que no hay rotura de continuidad entre los corales rituales y los del teatro.

Todo esto no está ya, o no está apenas, en la lírica literaria, que rarísimamente es dialógica. Como es rarísimamente mimética, mientras que tenemos testimonios numerosos

sobre celebraciones rituales de tipo mimético. Lo mismo las que llamaríamos «cómicas» a base de sátiros y ninfas o de enfrentamientos de coros de hombres y mujeres, o de celebraciones de tipo erótico y otras paródicas y burlescas, que las que llamaríamos «trágicas»: *trenos* por la muerte de los héroes sobre todo, pero no únicamente.

En estas circunstancias, parece un contrasentido negar estos paralelos entre las celebraciones religiosas de las ciudades griegas, de una parte, y el teatro ateniense, de otra. No es solo el dionisismo el que influyó en él, ni puede la lírica literaria explicar muchos de sus elementos.

Tenemos, pues, en el teatro griego un coro que se desplaza danzando y cantando y que entra en la orquestra realizando, en los ejemplos más tradicionales, una acción ritual. Se han producido innovaciones: el antiguo corego que dirigía la danza y era, al tiempo, el poeta, se ha escindido; ahora tenemos un poeta y un corifeo que recita y no canta, y un personaje que actúa como jefe del coro y canta o recita: es decir, un actor, en realidad hasta tres. Pero el poeta es maestro de coro y a veces, se nos dice, hacía un papel en la obra, así en el caso de Sófocles; y el actor podía cantar todavía, como los miembros individuales de los antiguos coros, como hacen todavía, a veces, los coreutas. Todo indica las conexiones con lo antiguo.

Pero, sobre todo, fijémonos en los contenidos. Decíamos que el coro entraba realizando una acción ritual. Puede entonar una plegaria a los dioses, como en el *Agamenón* de Esquilo, o una súplica a los mismos, como en los *Persas* de Esquilo o el *Edipo Rey* de Sófocles, o las *Suplicantes* de Esquilo y Eurípides. O bien puede verter libaciones en la tumba de Agamenón, como en *Coéforos* de Esquilo. Igual en Aristófanes: aquí la acción ritual más frecuente de los coros iniciales es el *agón,* el enfrentamiento de acción, verbal, con un personaje determinado. Es cosa, por lo demás, no exclusiva de la comedia, hay ejemplos paralelos en las *párodoi* de *Eumé-*

nides de Esquilo y *Edipo en Colono* de Sófocles. Y, de otra parte, la *párodos* de la comedia puede ser de otro tipo ritual; recuérdese, por ejemplo, la de *Nubes,* con el canto de estas diosas acercándose a sus adoradores.

Naturalmente, también hay entradas del coro nada rituales, como la de *Persas* de Esquilo, donde se hace un catálogo de los persas que marcharon contra Grecia. Pero las de tipo ritual dominan. Y este mismo carácter ritual de los coros se da con la mayor frecuencia a partir de aquí: en los *estásimos* o «cantos detenidos», en los epirremas coro/actor, en los diálogos líricos o *kommoí* entre los semicoros o los coreutas, con intervención a veces de los actores, en las *éxodoi* o «salidas» del coro: por ejemplo, las de tipo funeral o de entierro como la de los *Siete contra Tebas* de Esquilo o las *Suplicantes* de Eurípides, las de cortejo de boda o erótico en diversas piezas de Aristófanes.

Más adelante hemos de insistir en el carácter ritual de muchos de los corales y de las escenas coro/actor o actores y hemos de comparar estos corales con otros de los rituales griegos que de una manera u otra conocemos. Evidentemente, estos corales han sido modificados en el teatro y con frecuencia a partir de ellos se han creado otros que podríamos llamar «libres». Todos ellos han recibido influjo literario y se han organizado en conjuntos que pudiéramos llamar «biográficos», que llevan la acción de la *párodos* al *éxodos;* además, están enlazados entre sí por escenas de actores que son, como se sabe, antiguos miembros de los coros que se han independizado y que habitualmente recitan y no cantan. Es decir, nos hallamos ya ante lo que llamamos teatro.

Pero sus bases, insistimos, son rituales. En definitiva, el arte del autor teatral griego consiste en tomar una historia mítica tradicional o inventada (las de la comedia) y exponerla por medio de un coro y unos actores. Pero de un coro y unos actores que actúan según esquemas de forma y contenido absolutamente tradicionales y típicos, en principio.

Ciertamente, ha habido que acudir a la duplicación de rituales, a veces: sucesivos *agones* en *Caballeros* de Aristófanes y *Euménides* de Esquilo, por ejemplo; sucesivos *trenos* en *Coéforos* de Esquilo y *Alcestis* de Eurípides, también por ejemplo. Y, sobre todo, a la combinación de unos y otros, para poder poner en escena el esquema biográfico del mito. Así, el *Agamenón* de Esquilo comienza con oraciones a los dioses, sigue con cantos de temor y presentimiento, luego como uno de victoria no exento también de temores, para pasar luego al *treno* mezclado con el *agón,* al enfrentarse el coro a Clitemestra, una vez muerto Agamenón.

Sin embargo, hay que pensar que algunas de estas combinaciones de momentos corales podían darse ya desde antiguo. El esquema cómico del coro, que entra realizando una acción agonal que con frecuencia se prolonga entre variaciones formales y que, tras el triunfo, pasa a una celebración de la victoria y, con frecuencia, a una de tipo erótico (himeneo y derivados), se ha propuesto a veces; ya vimos que es tradicional. Se ajustaba, evidentemente, al esquema mítico del héroe que realiza su gran hazaña y que, después, se une a la heroína que le ha ayudado. El esquema que incluye un *agón* y un *treno* por el muerto, tan frecuente en la tragedia, podía sin duda darse en cualquier celebración trenética en diversos cultos de las cuales tenemos noticias: bastaba que se dramatizaran. Otro esquema frecuente, el del coro que suplica al rey, la persuasión de éste, el enfrentamiento del coro y su enemigo (un individuo o un coro), la final derrota de éste por el rey (habitualmente narrada por un mensajero) se repite demasiadas veces, con variantes, como para no ser tradicional también.

Pero esto entra ya en el reino de la especulación. Lo que desde luego es claro es que una acción ritual puede ser «rellenada» con mitos diferentes. Por poner varios ejemplos, tenemos datos sobre *trenos* en diferentes ciudades: en honor de Jacinto en Esparta, de Hipólito en Trezén, de Aquiles en

diversos lugares, de los niños de Medea en Corinto, de Ino y Leucotea en Tebas, de Erígona en Icaria, de Egeo en Atenas, etcétera. Tenemos datos sobre *agones de hombres y mujeres* en Egina, en Argos, en Sunion: en cada lugar se decía que recordaban un suceso diferente. O sea, los elementos rituales son adaptables a nuevos mitos y son combinables entre sí para expresar los distintos momentos de un mito. Esto ocurría en ciertas fiestas, tales la de Dioniso en Naxos o la de Jacinto en Amiclas, en que se rememoraban distintos momentos de un mismo mito. Esto es lo que, en mayor escala, hizo el teatro.

Todo esto implica, por otra parte, que no sólo los coros, sino también el héroe que está al frente de ellos o se les enfrenta, tienen base ritual y tradicional. Es bien claro que el héroe de la epopeya ha influido grandemente en el de la tragedia y que el de la comedia es, en una cierta medida, una parodia de éste. Pero con ello no queda dicho todo.

Para empezar, el héroe no es separable del coro. Yo le he calificado de «jefe de coro»: esto es lo que es Agamenón para los ancianos de Micenas, o Electra para las servidoras de palacio, en esto se convierte el morcillero de Aristófanes frente a los caballeros del coro, para dar unos pocos ejemplos que podrían ampliarse enormemente. Históricamente, pasa por una verdad adquirida que el primer actor no es otra cosa que el primer coreuta que ha cobrado independencia. Por otra parte, el personaje que he llamado Oponente intervenía frente a un coro en los rituales de *agón* que se celebraban en Grecia: en los de Orcómeno en que el sacerdote de Dioniso perseguía a las bacantes con su espada, o en el ritual del fármaco, expulsado de la ciudad, por ejemplo.

Es decir, los rituales comportaban también la presencia de un héroe. Un coro podía invocar a un dios para que viniera (himnos cléticos), o acompañar a un héroe (el coro de los atenienses salvados a Teseo, en las *Oscoforias* de Atenas), o capturar a un fugitivo (el coro de los estafilodromos de Esparta a un personaje identificado como Carno, el dios car-

nero), o celebrar a un héroe muerto (en el *treno*). Los coros de los himeneos, que ha imitado Safo, llevan al frente al novio o la novia, según sean masculinos o femeninos. En el teatro estas situaciones se repiten con la mayor frecuencia.

Hallamos así, en *Euménides* de Esquilo, a Clitemestra azuzando a las Erinis y a éstas enfrentándose a Orestes; en *Persas,* también de Esquilo, al coro evocando al rey Darío, con el cual luego dialoga; en las *Aves* y la *Paz* de Aristófanes, los coros acompañan a Pistetero y a Trigeo, que se casan, y a los cuales han adoptado como jefes; otros coros celebran a su jefe muerto o se enfrentan al Oponente.

Es decir, nos hallamos ante esquemas antiguos, que son profundizados luego mediante la imitación de los modelos literarios, del mito literario de la epopeya y la lírica. Pero esos héroes de que hablamos, que triunfan o mueren, que son llorados, que se casan, viven los momentos decisivos de la vida humana, según son celebrados en los mismos rituales. Ciertamente, llegará un momento en que se les prestarán rasgos individuales, en que servirán para explicar la intimidad del hombre. Pero, como punto de partida, están simplemente al servicio de exponer esos temas de la grandeza y la caída, del cambio de poder, del triunfo del sexo, de la liberación de la opresión, que son la esencia misma de los rituales. Así, cuando Teofrasto decía que la tragedia se refería al cambio en la fortuna de un héroe, estaba definiendo el tema trágico fundamental, que a su vez deriva de uno de los temas fundamentales de los festivales.

Y es que ese tema de la angustia que deja paso a la liberación, de la búsqueda y la consecución del cambio, que es propio de tantos rituales en que tras el invierno se expulsa al *fármaco* o a un personaje equivalente, o llega el dios o el héroe, o se produce la boda, ese tema es también el tema central del teatro. Por supuesto que de la comedia: eso no se duda. Pero la tragedia, que es el gran invento griego, la pieza que todo lo centra en el tema del dolor y de la muerte, origi-

nariamente pertenece al mismo planteamiento. Sófocles puede centrar el *Edipo Rey* en el tema de la caída del héroe, pero el hecho es que al final de la pieza Tebas alcanza la liberación de la peste. Esta liberación está al final de las trilogías de Esquilo, pese a las alternativas y al dolor humano que las recorre. Esto es común. Y no digamos en el caso del drama satírico, que habitualmente pone en escena el tema del monstruo vencido, de los perseguidos liberados.

Por muchas que sean las diferencias entre los géneros teatrales griegos, y lo son, todos ellos tienen algo de común. Y ese algo de común, que constituye la enseñanza que dan al pueblo de Atenas, no está tan alejado todavía de la enseñanza que procuraban los antiguos rituales, a través de los mitos que significaban. El enlace con ellos está en este punto de vista general, tanto como en los más de detalle a que hemos hecho referencia y que vamos a estudiar muy despacio. Aunque tanto en el detalle como en las líneas generales el teatro griego sea ya otra cosa: un espectáculo y una obra de arte individual. Y se aleje progresivamente del rito, como también hemos de ver.

Con esto vuelvo a coger el hilo de los corales como continuación de antiguas unidades rituales. Al hablar de corales me refiero no solamente a aquellos en que interviene solamente el coro, sino también a aquellos otros en que éste alterna con el corifeo o con un actor o actores, o el coral es iniciado o concluido por ellos: en canto o recitado si se trata de actores, en recitado si se trata de corifeo. Aquí precisamente, en los solistas de la lírica coral, está el origen del teatro, dice Aristóteles refiriéndose al ditirambo, y se piensa que tenía razón.

Ya hemos aludido a que los corales, rituales todavía en muchos casos, de la *párodos,* se combinaban de una manera u otra con otros corales también rituales, lo mismo en tragedia que en comedia. El más importante, aquel sin el cual, salvo en casos muy excepcionales, no hay teatro, es el *agón,* que

ya hemos mencionado. Se da tanto en tragedia como en comedia y a veces, dentro de una misma pieza, se repite con variantes diversas de forma y contenido. Es el punto de giro de la obra dramática, allí donde la situación inicial descrita por la *párodos* da lugar a un cambio.

La investigación sobre el *agón* partió de un estudio ya antiguo de Zielinski[7] que calificaba de *agón* algunas estructuras altamente regulares de la comedia en que se enfrentaban el héroe cómico y su antagonista en dos grandes parlamentos o *résis* (a veces interrumpidas por el contrario), precedidas cada una de un pequeño canto del coro y una exhortación del corifeo: triunfa el personaje que habla en segundo lugar. Más o menos semejante es la posición de Gelzer[8]. Se trata de una estructura epirremática bien diferente de la que habitualmente es calificada de *agón* en la tragedia: en ella las dos *resis* de los personajes enfrentados, no interrumpidas, son comentadas cada una de ellas por dos versos del corifeo y sigue luego el diálogo, vivo y aun violento, de ambos. Con todo, los puntos comunes son visibles.

En mi libro arriba citado sobre los orígenes del teatro he hecho notar, sin embargo, que estos *agones* son tipos muy evolucionados y que junto a ellos se conservan otros más antiguos fundamentalmente corales, tanto en comedia como en tragedia: son enfrentamientos de acción y emocionales, no argumentaciones teóricas. Los coros cómicos habitualmente salen a la orquestra, desde el primer momento, persiguiendo a un rival con gritos de «pega, pega, tira, tira» y sólo a lo largo de la pieza se van calmando para llegar al debate, entre variaciones formales. En ocasiones, así en *Lisístrata,* son dos coros los que se enfrentan. De una manera semejante, el coro de *Euménides,* como decíamos, persigue a Orestes; el del *Edipo en Colono* de Sófocles trata de expulsar a Edipo, mientras que, al contrario, el de las *Suplicantes* de Esquilo es perseguido por el heraldo egipcio. También en la tragedia hay el enfrentamiento de dos coros.

Sólo progresivamente ha pasado el coro a ocupar el papel más o menos neutral, de «espectador ideal» como se dice, de la tragedia; en la comedia lo alcanza malamente, apenas en las dobles exhortaciones a ambos contendientes en los *agones* epirremáticos. Pero todavía en una obra como *Bacantes,* de Eurípides, se ve perfectamente que, aunque los *agones* esenciales se libren entre el dios Dioniso y sus rivales humanos (sobre todo Penteo), el corifeo se pone al lado del primero, como no podía ser menos.

El coro, en suma, estaba en el centro de los *agones* de tipo más arcaico, tanto en tragedia como en comedia. En ellos se reproducían situaciones de los rituales de diversas fiestas religiosas. Vemos a las diosas infernales que persiguen al culpable *(Euménides),* a los defensores de un santuario que expulsan al sacrílego *(Edipo en Colono),* a las suplicantes enfrentadas al que viola el derecho de asilo *(Suplicantes* de Esquilo y Eurípides, entre otras piezas), a los ciudadanos que quieren traer a la diosa Paz y a los que lo estorban *(Paz* de Aristófanes), a las mujeres enfrentadas a los hombres *(Lisístrata),* al joven a los viejos *(Avispas),* etc. Con mayor generalidad tenemos en la comedia al pueblo todo, representado por el coro, que se enfrenta al mal gobernante y lo expulsa del poder; son paralelos *agones* de la tragedia, por ejemplo, en el *Agamenón* de Esquilo.

Pues bien, estos *agones* no son sino formas más ampliamente verbalizadas y hechas literatura de los *agoneas* de los rituales. Tenemos noticia de los que en diversos lugares de Grecia enfrentaban a hombres y mujeres: por ejemplo en Argos, ya lo hemos dicho, donde se rememoraba la lucha de las mujeres de Argos, acaudilladas por la poetisa Telesila, contra los espartanos. O se trataba de los enfrentamientos rituales de sátiros y ninfas o del cortejo del novio y de la novia. En ocasiones, estos enfrentamientos tenían una conclusión erótica, como en *Lisístrata:* son parte de las fiestas de primavera, que traen la reanudación del amor. Otras veces no. La

historización, el mito que se quiere ver en el rito, es cambiante. Ni más ni menos sucede con los enfrentamientos de coros de jóvenes y viejos, de los que tenemos datos numerosos, sobre todo en el Peloponeso.

Y hay en Grecia tantos y tantos *agones* más, que a los antropólogos les recordarán inmediatamente otros paralelos de las más diversas culturas. He hablado ya del *fármaco,* personaje que en diversas ciudades era expulsado, entre befas y pedradas, como causante de los males del año que concluía: era llorado también, como el héroe de la tragedia –un Edipo– expulsado al final de la pieza. Hay los *agones* de búsqueda y captura, como el de los estafilodromos de Esparta, ya citado, o las taurocatapsias o «capturas del toro» de Magnesia y otras ciudades de Asia. Y los de búsqueda y persecución, como el del sacerdote que perseguía espada en mano a las bacantes en la Agrionias de Orcómenos. Hay enfrentamientos entre dos grupos que se lanzan piedras, así en las *lithobolíai* de Eleusis. E infinitos ejemplos más.

Por muchos que sean los elementos míticos, conformados a su vez por la literatura, que se hayan infiltrado en los *agones* del teatro griego, es imposible no reconocer debajo de ellos estos modelos.

Insisto, todo esto es común, esencialmente, a todo el teatro griego, por más que en las formas y contenidos se haya producido una diferenciación entre los *agones* trágicos y los cómicos. Y son comunes otros elementos de contenido en corales de todos los géneros: así, sobre todo, las oraciones a los dioses, la súplica, los cantos de victoria. Elementos que son bien claros trasplantes a partir de los rituales.

En cambio en otros puntos los dos géneros tienden, como es lógico, a elegir sus corales de una manera propia. El *treno* domina la tragedia, con sus múltiples variantes. Puede tratarse del planto del coro, y eventualmente, los actores, por el muerto: éste es el modelo original, el que adivinamos en los vasos del Dipilón con sus plañideras que se arrancan

el cabello, así como en todo el culto funerario, y que conocemos por referencias diversas, a lo que ya aludimos. Este *treno* se hizo literatura con Homero, donde en *Ilíada,* 24, vemos a Hécuba, Andrómaca y Helena cantándolo en unión de un coro en honor de Héctor; y luego en la lírica coral, sobre todo en Simónides. Pero la tragedia no se contentó con esto. Añade rituales arcaicos, como el de la evocación del muerto en los *Persas* de Esquilo o la llamada al mismo para pedir su ayuda, golpeando la tierra, en *Coéforos;* añade el tema del entierro, en finales de tragedia como el de los *Siete contra Tebas,* de Esquilo, o las *Suplicantes,* de Eurípides. Hay luego, desarrollos en que se llora por un héroe vivo, pero hundido en la desgracia, como Jerjes en los *Persas* o Edipo en el *Edipo Rey.*

Naturalmente, la comedia no nos ofrece el *treno,* salvo en versiones paródicas cuando Lámaco, en *Acarnienses,* se disloca el tobillo cayéndose a un foso o, en *Avispas,* el perro es absuelto con gran dolor de Filocleón. Inversamente, la comedia, ya lo dijimos, está dominada por corales eróticos, que con frecuencia son la salida o *éxodo* del coro: hemos citado ejemplos que, por cierto, pueden compararse bien con lo que sabemos de las ceremonias de la boda. En cambio, la tragedia puede incluir himnos en elogio de Eros cuando queda bien claro su papel en la misma, así el conocido de la *Antígona.* Pero si hay un canto de boda es siempre en un contexto trágico: es, por ejemplo, la «boda» de Polixena casada con Aquiles, es decir, sacrificada, en la *Hécuba* de Eurípides.

Esto será, quizá, suficiente. Pero hay que insistir en los elementos formales que, en la medida en que son comunes a todo el teatro, tienen también una raíz antigua, que puede a veces comprobarse con la ayuda de nuestros datos sobre la lírica popular. El papel del corifeo o del actor, según los casos, abriendo el canto del coro o bien cerrándolo y dirigiéndose a alguien que llega, encuentra paralelos muy notables

en esa lírica popular. La Canción de las Mujeres eleas y el himno de las Leneas (*Carm. Pop.*, ed. Page, págs. 871 y 879), entre otros restos de lírica popular, nos presentan al solista llamando al dios y al coro invocándole a continuación: ni más ni menos que en las *Bacantes* de Eurípides y en tantos lugares más. En la canción rodia de la golondrina, inversamente, la canción del coro que celebra la llegada del dios golondrina es cerrada por el solista que se dirige a la mujer de la casa ante la que cantan. Otras veces entre las estrofas cantadas por el solista se intercalan los gritos rituales del coro: así en el Himno de los Curetes, de Palecastro, en los peanes y en muchos ejemplos más.

Los precedentes del juego coro/individuo (corifeo o actor), del antistrofismo, de los diálogos líricos y epirremáticos del teatro se encuentran todos en la lírica popular y ritual. Se combinan de varias maneras con los diversos contenidos a que hemos hecho referencia, y lo mismo los diferentes metros. No podemos entrar en el detalle. Pero es un panorama tan omnipresente, tan claro, que no se comprende que los elementos rituales puedan ser a veces minimizados y a veces negados simplemente. Si el teatro viniera de la épica y la lírica monódicas, no miméticas, no se comprendería un panorama como el que acabamos de estudiar en trazos muy someros.

Una parte de ese panorama está en la existencia de los tres géneros teatrales a los que constantemente estamos haciendo referencia. Es bien sabido que la creación de la tragedia es la más antigua: se atribuye a Tespis, en el año 535/34, mientras que de la comedia se hizo una celebración oficial sólo en el 485. El drama satírico debió de nacer simultáneamente con la tragedia, a juzgar por el nombre de los coros de ésta (los *tragodoí*), del hecho de que los mismos coros, autores y actores pusieran en escena ambos géneros y de la misma antigüedad de los datos sobre los dramas satíricos de Pratinas, Quérilo y Esquilo.

Es la tragedia, realmente, el género teatral más característicamente griego; el drama satírico es una creación muy especializada y sin especial interés; la comedia es una especie de «suplemento dramático» a la tragedia, que incorpora los elementos dejados fuera por ésta. La tragedia está, ciertamente, llena de rito y de mito tradicional: es bien claro. Pero ha seleccionado dentro de ambos, ya lo hemos visto. Tal vez sobre el modelo de la épica y la lírica literarias, se ha quedado con aquellos momentos del rito y del mito que representan el dolor de la derrota y la muerte o, incluso, el dolor como precio del cambio necesario: hay dolor en la victoria de una Electra (en los tres trágicos) o de un Dioniso (de Eurípides). Los elementos de triunfo, de alegría, los eróticos no han desaparecido, pero han quedado subordinados a los primeros. En las fiestas griegas, como en tantas otras, todos estos elementos se combinaban según modelos muy diversos, sólo muy parcialmente sometidos a una interpretación biográfica.

Es, pues, un acto de creación literaria el que ha llevado a coros que presentan ya un espectáculo, que son profesionales, a elegir un repertorio especializado. Por mejor decir, dos repertorios. Uno de ellos consiste en piezas con un coro de sátiros que están mezclados en la acción de los héroes, como en tantas danzas de sátiros, poniendo un contrapunto burlesco y erótico: el drama satírico es, en suma, una comedia, aunque de un tipo muy especial (hubo luego comedias con sátiros, como el *Dionsialejandro* de Cratino). El segundo repertorio es, por supuesto, el de la tragedia. El coro son ahora los ciudadanos o las servidoras de palacio y tiene al frente a su rey o reina. Hay luego un *agón* sobre los temas del poder o del sexo, referido a toda la colectividad. Hay dolor y muerte y una reflexión sobre los riesgos de la *hybris,* una predicación contra el ideal heroico de la epopeya. El héroe representa un alto ideal, es admirado y llorado. Pero sería mejor una vida más sometida a la voluntad divina, más exenta de riesgos.

Éste es el giro que los antiguos mitos y los antiguos rituales, convertidos ya en espectáculo, cumplen al nacer la tragedia. Tespis, una especie de ministro de cultura de Pisístrato, que quiere divertir al pueblo y, al tiempo, mediante la nueva fiesta que introduce, darle un nuevo sentido nacional, pone este nuevo espectáculo, con precedentes sin duda fuera de Atenas, en el centro del panorama cultural de la ciudad. Y del mundo, diríamos. Pues sólo en Grecia o por influjo de Grecia ha florecido la tragedia. La comedia es más universal, aunque una y otra se complementan, y escinden el universo de los rituales y los mitos que en otros ambientes culturales pasó mucho más unitariamente al teatro.

A partir del momento de su creación, la historia de los géneros teatrales griegos es la historia de su desritualización, su deformalización. Ello ocurre, naturalmente, de una manera gradual y el fondo antiguo es todavía transparente.

Este proceso es paralelo al que en fecha anterior, pero también contemporáneamente, experimentó la lírica literaria, que procede del mismo fondo ritual que el teatro, aunque seleccionó los elementos de una forma bastante diferente, prescindiendo en general de los miméticos y los dialógicos. Después de todo, el teatro griego es lírica coral. El corego ha dejado paso al corifeo, al primer actor y al poeta, y éste tiene un precedente en el poeta lírico. Se trata de personalidades individuales, creadoras, por más que conserven huella de su antiguo carácter sacerdotal y religioso: remito a un trabajo mío sobre «Poeta y poesía en Grecia» [9], en que se da bibliografía sobre el tema. Pero, de otra parte, como es bien sabido, la lírica literaria, y también la épica, han influido de manera considerable sobre el teatro.

Una primera fase del proceso se refiere a lo ritual y a lo formal. Hemos indicado antes, por ejemplo, cómo el antiguo *treno* funerario dio origen a canciones diversas de tema doloroso. El *treno* se combina, de otra parte, con otros elementos. Cuando Clitemestra se enfrenta al coro,

tras la muerte de Agamenón, en la tragedia de este nombre, el coro llora al héroe muerto y ella se defiende y ataca: es, diríamos un *treno-agón*. En los *Siete*, cuando mueren los dos hermanos, Etéocleas y Polinices, y Tebas triunfa de sus sitiadores, el coro no sabe si cantar un peán de victoria o un *treno*: en realidad, su canción es mezcla de lo uno y de lo otro.

Más claras son las cosas, aún, para el *agón*. En principio, es un enfrentamiento central en la obra, sobre temas tradicionales como los que hemos enumerado. Pero los límites entre los mismos se borran. En Eurípides se trata a veces de enfrentamientos marginales a la obra sobre temas como el de la poligamia y la monogamia (en *Andrómaca)* o la culpa o justicia de Helena (en *Troyanas)*. Otras veces se pasa insensiblemente del *agón* propiamente dicho al diálogo de cualquier tipo. Las estructuras agonales son tomadas en préstamo con la mayor generalidad en los diversos lugares de una obra: son utilizadas frecuentemente por Aristófanes de la manera más libre.

Desde el principio, evidentemente, los poetas podían organizar sus temas con ayuda de las unidades tradicionales de forma y contenido, pero de maneras diversas. El orden de las mismas puede variarse, se duplican, modifican, etc. Por otra parte, pueden variar de función: Sófocles utiliza los *agones* en el *Edipo Rey* no para dar soluciones sino para plantear nuevos problemas: es lo que hace Yocasta, por ejemplo, cuando cree que va a poner fin a la reyerta de Edipo y Creonte. Inversamente, los mensajeros que traen noticias inician *agones* o enfrentamientos: así Creonte, Tiresias y el mensajero de Corinto en la misma obra. Pero es que luego las mismas diferencias tradicionales de contenido, la misma existencia de unidades como las que nos ocupan, tienden a evaporarse.

En Eurípides, sobre todo, los cantos corales o *estásimos* tienden, como se sabe, a convertirse en meros *embólima*, in-

termedios entre los actos para entretener al público. El contexto ritual queda muy lejano.

En definitiva, se tiende a la obra puramente dialogada entre los actores: las últimas obras de Aristófanes y, desde luego, la comedia nueva están en igual línea. Y esa obra dialogada maneja con la mayor libertad a los actores. En un primer momento, tragedia y comedia han tendido a crear formas nuevas que desarrollaban las de las antiguas unidades rituales: las ampliaban, complicaban, combinaban. Luego, han tendido a disolver esas unidades.

Con algunas excepciones, ciertamente, como los *kommoí* o diálogos líricos de duelo, tan frecuentes en Eurípides. Pero en el diálogo se introducen toda clase de innovaciones. Hay el estilo puramente episódico, en que el agregado de elementos crea impresionísticamente la tragedia. Hay los episodios inesperados, personajes que llegan no se sabe por qué y que dan nuevos giros a la acción. Y todo ello con una libertad formal que tiende a ser más grande cada día.

La comedia nueva es un ejemplo de esta nueva técnica, que lleva en vía directa al teatro moderno. Y sin embargo, es sabido que sus esquemas centrales, en torno al amor que triunfa de los obstáculos, al niño de padre ignorado y luego legitimado, al enfrentamiento de jóvenes y viejos, a la presentación de «tipos» diferentes, es tradicional: por unas vías u otras, que esto es lo dudoso, procede en último término de los antiguos rituales.

Otra evolución en el mismo sentido es la del mito. Es bien sabido que los temas fundamentales del mismo son utilizados para dar lecciones sobre temas contemporáneos –sobre temas eternos, sin duda–. Los aqueos conquistadores de Troya, las cautivas troyanas, Prometeo rebelde contra Zeus, las danaides defendiendo su cuerpo de los hijos de Egipto y Pelasgo prestándoles ayuda, todo esto sugería cosas muy concretas al público de Atenas sin necesidad de decírselo en detalle. Es sabido también que el mito exigía una serie de

convenciones un tanto fuertes. La democracia ateniense se ve representada a sí misma en Teseo, el antiguo rey ateniense, algunas de cuyas leyendas resultaban un tanto repelentes para la sensibilidad contemporánea. Zeus, el defensor de las danaides, es al tiempo el violador de Io. ¿Cómo conciliar todo esto?

Resultaba extraño ver deambular por la escena ateniense a un guerrero primitivo como Áyax o a un gigantón brutal como Heracles para hacer pensar al público de Atenas sobre temas como el de la víctima de una injusticia que en respuesta comete una mayor o el del juego del amor y la muerte. Y cuando Eurípides quiso airear los problemas de la mujer, a quien en Atenas su padre casaba libremente con quien quería, carece de libertad, está sujeta a crítica por parte de todos, «la odian, si es sabia», no se le ocurre otra cosa que hacerlo en la figura de Medea. De una heroína bárbara a la que ningún padre arrojó en brazos de Jasón, pues fue ella misma quien lo hizo, sin vacilar ante el crimen para defender su amor y llegando al asesinato de sus hijos cuando se sintió traicionada. Su sabiduría era magia y brujería, en realidad.

Todo esto, es cosa bien sabido, hizo que gradualmente dioses y héroes fueran poco cómodos de manejar por los poetas trágicos. ¿Qué clase de dios era Apolo, el que hacía hijos para abandonarlos luego? Un Jasón (en *Medea)*, un Agamenón (en *Ifigenia en Áulide)* recuerdan a cualquier político cobarde, que en Atenas y no sólo en Atenas acepta cualquier compromiso para defender su puesto; no a los héroes de la epopeya ni, por supuesto, a los del mito tradicional más antiguo.

Así murió la tragedia, a fines del siglo v, sólo artificialmente fue resucitada luego en época helenística y más tarde, por Séneca, en la romana. Así fue modificándose y desapareció finalmente la comedia antigua, que ponía en el teatro de la culta Atenas danzas primitivas de animales y de bufo-

nes chocarreros con sus obscenos falos, que ofrecía argumentos de fantasía, buenos para un cuento infantil.

El teatro griego constituyó, de este modo, el escalón entre el rito y el mito, de una parte, y la literatura dramática de otra; entre los temas religiosos y colectivos y los individuales; entre estructuras formales y tradicionales y estructuras libres o, al menos, propiamente literarias. La persona que no esté preparada para ello –y evidentemente, muchos filólogos clásicos no lo han estado– se percata difícilmente de ese su fondo antiguo, precisamente porque la evolución fue en el sentido de obliterarlo. Pero, sabiendo mirar, se reencuentra en cada pieza.

Y se reencuentra en todo el teatro que del teatro griego deriva a través del latino sobre todo, que halla su continuación natural después del Renacimiento. Aunque el teatro griego fue protagonista de una evolución que fue, a partir de él, un hecho adquirido.

El teatro y el preteatro de otras culturas, incluidas las celebraciones carnavalescas, la moresca, la comedia del arte, etcétera, europeas, tienen orígenes parecidos al teatro griego. Como son géneros menos evolucionados, se descubren en ellos, a veces, con mayor claridad esos elementos rituales de que hablamos; y el hecho de que a veces sean recubiertos con mitos tradicionales o literarios, así en la India o la China, no hace más que subrayar el paralelo. Sin embargo, fue el teatro griego el que dio el gran salto de que estamos hablando y el que, a partir de un cierto momento, ha impuesto en todas partes, directa o indirectamente, su influencia. Y no sólo en el teatro, también en la poesía toda, en la novela, en la sensibilidad en general.

Por esto precisamente es importante señalar esos orígenes que hoy se nos aparecen tan lejanos. En la antigua Grecia estaban en verdad bien a la vista. Primitivismo y reflexión racional, rituales prehistóricos e influencias literarias, religión y sentimiento individual y moderno, tradición formalista y

nueva creación se daban allí la mano. Sólo así puede comprenderse ese fenómeno que es el teatro griego: algo que al antropólogo le recuerda tantas cosas que él conoce bien en otras culturas, pero que al tiempo es algo nuevo que, a partir de entonces, atraviesa todos los tiempos. En ningún otro género puede verse tan claramente la fecundidad de aquellos viejos mitos y ritos que están en el origen de toda nuestra manera de sentir y de pensar.

TEATRO Y RELIGIÓN

1. Teatro griego y religión

Reflexionando sobre las relaciones entre religión y el teatro, un tema sobre el que se me ha pedido que escribiera, llego a la conclusión de que esas relaciones son históricas. Nada relaciona hoy expresamente al teatro con la religión. Y, sin embargo, de la religión nació el teatro, con toda evidencia: del rito y el mito.

Hoy el teatro lleva una vida más bien mortecina y si se ocupa de temas de religión es igual que si se ocupa de cualesquier otros temas. Y lo mismo cabe decir de sus derivados, más vitales o al menos más omnipresentes: el cine, el vídeo, la televisión. Y hasta el ballet, los espectáculos de revista, *sketchs* y *gags* diversos.

Voy a decir algo, pues, sobre la religión en la historia del teatro. Pero es bien evidente que esa historia ha determinado su conformación y pesa hoy, así, en él. Hoy el teatro y sus derivados no están circunscritos a fiestas o lugares sagrados: todos los días son fiesta o todo el año es carnaval, como se quiera. Tratan de temas no míticos sino de todos los días, se visten con el ropaje y el lenguaje de todos los días, no presen-

tan, al menos a primera vista, huellas de unidades rituales o de temas tópicos, mítico-rituales. Y, por supuesto, salvo excepciones como la ópera, la zarzuela, el ballet, ciertas obras como el *Asesinato en la Catedral* de Elliot o las tragedias de Lorca, hace tiempo que desaparecieron los coros, la música, la danza. Son excepciones notables, de todos modos.

Aun aparte de ellas, algo queda. La pasión que acaba en sufrimiento y muerte, en la tragedia moderna de nuestro siglo, o el argumento «cómico» del imposible vencido y el final en erotismo o boda, en tantas películas y seriales y novelitas rosa, no son sino la continuación de la antigua tragedia y de la antigua comedia. Y continuación en puntos estrechamente relacionados con el rito y con el mito.

Y en todo caso, la norma general de tomar un trozo de vida cerrado, ponerle límites, hacerlo coherente e ilustrativo, presentarlo a través de personajes que, por muchos nombres propios que se les ponga, son en realidad tipos genéricos, dar al final, de una manera u otra, una lección al público, todo esto viene del antiguo teatro religioso de base ritual y mítica. Entonces, hablar de los orígenes religiosos del teatro es hacer comprensible hasta el más mínimo y trivial derivado final del mismo, por no hablar del verdadero teatro que, a pesar de todo, resurge de cuando en cuando para emocionarnos, para ilustrarnos, para dar sentido a nuestras vidas.

Hablemos, pues, de la historia del teatro. Y no se esperará de mí en este lugar, naturalmente, una exposición total y comprensiva [1]. Ni siquiera una exposición de mis ideas sobre los orígenes del teatro griego, del concepto griego del poeta, de la diferencia entre tragedia y comedia: es algo que he hecho en otros lugares [2] y no me gusta repetirme. Pero recogeré algunas ideas generales sobre el teatro griego, ideas que serán útiles para tratar luego el tema de los orígenes del teatro en términos generales.

En Grecia, a partir de un cierto momento, el teatro sufrió un proceso de desformalización y desritualización, de des-

mitologización también; lo que luego le ha ocurrido al teatro tiene precedentes en, sobre todo, Eurípides y Menandro: ampliación y fusión de las antiguas unidades rituales, decadencia de los corales, negación del mito, temas y personajes de la vida corriente. En suma, libertad formal y temática, alejamiento de lo sagrado. Aun así, es bien claro que, en términos generales, el teatro griego es todavía un teatro religioso unido a antiguos rituales y a formas tradicionales. Esto se ve por una serie de puntos, entre otros:

1. El teatro tiene lugar en fiestas religiosas y en espacios religiosos, en santuarios de dioses diversos, Dioniso sobre todo. Su transmutación del tiempo y el espacio, su uso de la *mímesis* con ayuda de la máscara, halla paralelos en varios cultos y en los misterios. El teatro es organizado por la ciudad como tantos otros rituales, imparte como ellos una lección a los ciudadanos.

2. Tiene el teatro griego características sagradas en el vestuario, el lenguaje, los corales, la danza, la música. Quedan en él claras huellas de unidades sacrales que se encuentran en diversos rituales y en la lírica: corales del tipo del himno, el treno funerario, la canción de boda o de victoria, la súplica, el *agón* o enfrentamiento (entre coros o coro y actor o actores), la escena de información, la súplica. Y diálogos líricos o epirremáticos entre el coro y los actores.

3. En definitiva, una pieza de teatro griego, sea tragedia o comedia, consiste en un coro que llega cantando ritualmente *(párodos)* y que se interrumpe varias veces para escenas de actor (con intervención, en el esquema más antiguo, del mismo coro) unidas entre sí por el canto, para concluir con la «salida» *(éxodos)* final. En el esquema más antiguo (por ejemplo, en las *Suplicantes* de Esquilo) el coro es el personaje central y no hay prólogo ni *éxodo* que no sea coral.

4. El coral inicial presenta una situación de angustia que se resuelve a lo largo de la pieza a través de una serie de cantos y escenas, pero siendo fundamental el *agón* mencionado.

Domina el tema del cambio de manos del poder (nuevo rey o poderoso, expulsión o muerte del antiguo) en un contexto político, también el del enfrentamiento de los sexos. En principio, ese cambio es favorable para la ciudad, significa la renovación de la vida, el alejamiento de los elementos corruptos.

5. Pero lo más característico del teatro griego es que desde el principio esté escindido en tragedia (desde el 534 a.C.) y comedia (desde el 485 a.C.): en un caso dominan el tema del dolor y de la muerte, en otro el del triunfo que trae alegría, abundancia y sexo («sin dolor», dice Aristóteles, *Poética* 1449 b 32). Hay un paralelismo entre los dos géneros, pero también una escisión: en vestimenta, lenguaje, métrica, tema (mito tradicional en tragedia, mito fantástico e inventado en comedia), eliminación de ciertos elementos (los eróticos y burlescos en la tragedia, los dolorosos en la comedia). Los dos «héroes», trágico y cómico, son diferentes. Esta escisión de la vida humana es artificial: cuando se da fuera de Grecia, es por imitación directa o indirecta.

Todo esto ha hecho ver a todos los investigadores que el origen del teatro griego es religioso: ritual y mítico. Y que el teatro continuaba en Grecia ejerciendo una función religiosa. Era una variante de la lírica; concretamente, de la lírica mimética y dialógica de ciertas fiestas, como ésta era continuación de rituales de pura danza sin palabras o con mínimas palabras: de duelo, expulsión, *agón*, enfrentamiento violento. Y el poeta del teatro era eso: un poeta o creador, como el de la lírica, un hombre sabio y sagrado, en estrecho contacto con la divinidad, ilustrador de su pueblo. El teatro es, hasta el triunfo de la filosofía, su rival, la principal fuerza educadora del pueblo.

Claro que en el detalle de la interpretación puede haber diferencias. Es sabido que Aristóteles vio el origen de tragedia y comedia, respectivamente, en el diálogo solista/coro

del ditirambo y de los himnos fálicos, celebraciones dionisíacas ambas. Es sabido que Wilamowitz propuso la idea de un «ditirambo de sátiros» que habría dado origen a la tragedia. Por mi parte, remito a mi libro, antes citado, sobre el tema.

Mi visión es más amplia: hablo de un preteatro creado, en el caso de la tragedia, seleccionando ciertos rituales de *agón* y trenéticos (dionisíacos o no), ampliándolos, fundiéndolos al servicio de un esquema biográfico, especializando a un coreuta (en la fase más arcaica) como actor que recita, haciendo que ese coro ampliado o compañía se especialice en mitos dolorosos tomados de la épica y la lírica.

Tespis habría sido el director de una especie de «compañía» traída por Pisístrato, el tirano, para ilustrar su nuevo festival de las Dionisias. Su política era atraerse al pueblo con estas celebraciones comunales y sobrepasar a los festivales de otras ciudades. El avance de Tespis, realmente, fue notable: aun conservando en sus piezas mucho de ritual, desde el momento en que tenía un repertorio rebasó el rito, creó un espectáculo. Y desde el momento en que su actor recitaba, rebasó la lírica. El teatro estaba creado.

En cuando a la comedia (por no hablar ahora del drama satírico), sería un complemento creado por paralelismo y contraste cincuenta años más tarde para recoger los temas no trágicos de los festivales: temas, ya digo, de erotismo, risa, sátira, triunfo desenfadado.

Renuncio, ya digo, a entrar en el detalle, para el que remito a mis libros. Pero sea cualquiera la posición que se tome sobre puntos concretos, el carácter religioso, mítico y ritual de los dos grandes géneros del teatro griego (incluso de los «mitos» de la comedia, que siguen antiguos esquemas) es aceptado por todos. Incluso en la comedia del siglo IV, que culmina en Menandro y que ya no es política ni colectiva, sino individual y privada, la victoria de los enamorados contra los obstáculos que se les oponen tiene un claro carácter

ritual. Pues en los rituales griegos, desde las fiestas de Dioniso a las Oscoforias, las fiestas de Naxos, la expulsión del fármaco y tantos rituales que he ejemplificado, tenemos siempre los mismos motivos: expulsión del dios o el individuo cuyo ciclo ha acabado, tema del nuevo rey y de su victoria, enfrentamiento y conciliación de los sexos, etc.

Los grandes temas de las fiestas de primavera, los grandes temas de la vida (enfrentamiento, sexo y renovación, muerte) pasaron de los rituales al teatro. Y la vida misma era ahora puesta en escena por intermedio de personajes míticos o de prototipos, en conexión, como queda dicho, con temas colectivos y para enseñanza del pueblo. Claro está, podía introducirse un tinte de actualidad exponiendo a través de esos temas generales y esos caracteres los problemas actuales de Atenas y su sociedad.

Siendo esto así, resulta extraño que Aristóteles, en su *Poética*, dedique tan escasa atención al contenido religioso del teatro. Cierto que lo deriva de dos géneros líricos propios de la fiesta. Pero de ahí no pasa: nada dice sobre el papel de la fiesta como lugar fuera del tiempo y el espacio en que todo se transmuta, lugar de libertad para reír, llorar y criticar, para reflexionar sobre la vida humana, para exponer la historia mítica del pueblo: todo ello ya en épica, ya en lírica, ya en teatro.

Todo lo centra Aristóteles en el tema de la *mímesis*, que nosotros sabemos que tiene que ver, en Grecia y fuera de ella, con esa «imitación» propia de ceremonias y rituales sagrados: pero él nada dice. Su interés es puramente formal y se centra en el tema de la entelequia, de la evolución que lleva a un fin que es la propia naturaleza de la tragedia. Y en la escisión del teatro en los dos géneros de tragedia y comedia. Lo que sí es importante en él es su afirmación *(Poética* 1451 a 36) de que el teatro no habla de hechos concretos, sino de posibilidades generales, verosímiles. Es la tipificación derivada del mito.

Merece la pena que nos detengamos un momento sobre otro punto. Así como la creación del teatro en Grecia a partir del ritual y a través de la lírica dialógica y mimética es ejemplar, volverá a darse en otros tiempos y lugares; veremos que la consideración moralista de los dos géneros teatrales por Aristóteles también encontrará paralelos en otras edades: concretamente, en la crítica cristiana de ciertos géneros teatrales.

En realidad, la crítica empezó en Platón, en la *República* (377 c ss., 597 e ss.), proscribiendo el teatro radicalmente, tanto por su carácter de imitación, de alejamiento del verdadero ser, como por presentar modelos de debilidad moral. Sólo levemente suavizó Platón estas posturas en las *Leyes* (800 d ss.), tras recalcar precisamente el carácter sagrado de las danzas de su nueva ciudad ideal. Aristóteles no insiste en prohibiciones o expulsiones, pero caracteriza positivamente a los autores y temas de la tragedia y negativamente a los de la comedia: los temperamentos serios y nobles van a la primera, sus temas también lo son; y son inferiores los temperamentos de los cómicos y sus temas. Claro antecedente, ya digo, de posiciones cristianas posteriores.

Es notable que el teatro griego sea una especie de ciclo cerrado, al que se añaden a manera de apéndices, eco de su voz que llegará al futuro, los cómicos latinos y Séneca. El círculo que empieza por lo ritual y preteatral, que llega al teatro, que luego desformaliza éste, lo aleja de la religión y de lo colectivo y lo hace algo individual y privado, es recorrido plenamente en Grecia, ya lo hemos dicho; y la consideración moralizante del tema del teatro es abierta también aquí, como vemos. Todo esto se repetirá más de una vez.

En parte, son fenómenos paralelos: se parte de unos modelos sociales y religiosos primitivos muy difundidos, hay luego una lógica en la evolución. Pero se inserta un segundo fenómeno: directa o indirectamente el teatro griego ejerce de modelo para hacer pasar de la primera fase a la se-

gunda y la tercera. Así, la historia del teatro arranca varias veces de principios análogos, religiosos; pero hay, además, una línea recta que lo atraviesa y que consiste en el influjo griego, repito que muchas veces indirecto. De Roma a nuestros días[3].

Otro fenómeno se añade: la escisión griega entre tragedia y comedia comienza a salvarse en Grecia, donde, en ciertas obras de Eurípides, hallamos ya elementos «cómicos». Pues bien, el influjo griego ha ido siempre en la dirección de crear o recrear esa escisión. Pero aquí el influjo griego ha sido menos poderoso y por arcaísmo o evolución secundaria hallamos aquí y allá, las más veces, la superación de esa oposición. Y de la oposición de tantos elementos formales y de contenido conexos con ella.

2. El preteatro en diversos lugares

Hablo de preteatro cuando se trata de una representación mimética, normalmente acompañada de danza y de música, en la que intervienen personajes fijos de tipo mítico o histórico. La representación se refiere a un momento de su «biografía»: conflicto, lucha, boda, victoria, expulsión o muerte, fundamentalmente, a veces se combinan varios de estos motivos.

Para hablar de preteatro no hace falta que intervenga la palabra, pero es lo más frecuente. Lo antiguo es que el «texto» lo dé la tradición oral, pero puede haber, más tarde, un texto escrito. Lo importante es que se trata de una representación que es siempre la misma y siempre en la misma festividad. Aunque, naturalmente, varía el detalle, pues hay siempre improvisación dentro del modelo tradicional.

Este es el preteatro, que es sustituido por el teatro cuando nos hallamos ante una compañía con un repertorio, así en el caso, en Italia, de la *moresca*, del *bruscello* y de la *Commedia*

dell'Arte. Pero hay preteatro en el caso de tal o cual representación de moros y cristianos en tal o cual lugar con motivo de la fiesta de Santiago u otra: desde las más tradicionales como la de Trez o la «morisma» de Ainsa, a las más elaboradas en diversos lugares de Levante, donde hay ya, a veces, textos literarios que vienen del siglo pasado [4]. O colóquese, al lado de la *Commedia dell'Arte*, una versión literaria como es el «Jeu de la Feuillée» de Adam de la Halle, representado en Arras en 1276 y que ponía en escena la boda de Arlequín, un ser demoníaco, y el hada Morgana.

Como se ve, los límites entre el preteatro y las redacciones literarias del mismo no son enteramente claros. Dentro del teatro propiamente dicho, de otra parte, quedan huellas de él, como hemos visto en Grecia. Igual en la India, tanto en los dramas clásicos como en el Katakali, en la ópera china, en el Noh y el Kabuki japonés, etc.

Por otra parte, nótese que en ocasiones tenemos solamente textos poéticos dialogados entre dos o más personajes. Están próximos al preteatro, aunque no han sido nunca representados, probablemente. Así en el caso de textos dialogados de Safo, como aquel pasaje en que dialogan Afrodita y sus doncellas (140 V.):

–Ha muerto, Citerea, el bello Adonis. ¿Qué haremos?
–Golpeaos, doncellas, el pecho y desgarrad vuestras túnicas.

O, por poner un ejemplo muy distante, en el caso de relatos dialógicos guaraníes [5].

Lo esencial del preteatro es su carácter ritual, fijo: no hay un repertorio, siempre es lo mismo. Y la repetición de sus caracteres, que pueden cambiar, por otra parte, de lugar a lugar manteniéndose fijos los esquemas formales, los «ritos» mínimos.

Por otra parte, este preteatro refleja un carácter de la fiesta que une elementos serios, dramáticos, con otros «cómicos».

La fiesta agraria ofrece de lo uno y de lo otro: ya he dicho que la escisión entre tragedia y comedia es propiamente una innovación griega. La diversión, la risa, la sátira, son tan propias de la fiesta como el rito y mito que nosotros consideramos «serio» y trágico. Ocurre así que el preteatro se organiza en géneros y subgéneros. Por ejemplo:

1. Piénsese en las representaciones carnavalescas, que ofrecen, de lugar a lugar, infinitas variantes en que intervienen el Carnaval (y en las variantes cristianizadas su oponente la Cuaresma) o la Vieja o el Peropalo, etc., con los temas del triunfo, derrota, juicio, quema, etcétera [6]. O en las variantes de las fiestas de las mayas, con mayo o maya (y pueden ser un árbol, un pelele, hombres y mujeres), intervención a veces del motivo de la boda [7]. O en las variantes de la danza de las espadas [8].

2. Un mismo esquema formal o ritual puede tener «historizaciones» muy varias en diversos lugares; aparte de que las hay de diversos tipos, como de búsqueda, de expulsión, de alternativa de victoria y derrota; lucha de hombre y mujeres con final erótico a veces, etc. Así en el caso del *agón* o enfrentamiento, por lo demás con esquemas variables.

Para Grecia hemos dado abundante ejemplificación [9]: aparte de en los rituales, estos *agones* se reencuentran en la tragedia y la comedia. En la India, un *agón* de este tipo representaba el de los dioses Kamsa y Krisna y sus respectivos partidarios; en el antiguo Egipto, el de los dioses Osiris y Seth y sus partidarios; en Indonesia y otros lugares, el de los demonios raptores de Sita, con Ravana, y los monos sus salvadores, con Rama [10]. En otros lugares puede tratarse de escoceses y daneses o de ciudadanos de Hatti y de otra ciudad, en la antigua Anatolia, o de dos bandos en la guardia goda de Bizancio. Y recordemos los enfrentamientos de moros y cristianos, derivados de otros anteriores en que el bando tiznado de negro estaba formado por demonios. Los españoles llevaron estos *agones*, sin duda, a América, pero allí los ha-

bía indígenas, también. Entre los indios yaquis, en el estado mejicano de Sonora, con motivo de la Semana Santa, hay el enfrentamiento ritual del bando de Cristo y el de Judas, con varios episodios y alternativas.

3. Hay otros esquemas que podríamos llamar universales. Así, el del cortejo (a veces en carros) que se detiene para realizar pequeñas representaciones, así en las mascaradas tracias, en las vascas, en el cortejo de los bandereses en los Abruzzos [11], en los *pageants* ingleses [12], etc.

4. Otro esquema muy frecuente es el que hace alternar los motivos trágicos y los de alegría, incluso sátira y burla. Las fiestas agrarias que impetran y celebran la nueva vida, las fiestas de que viene, entre tantas cosas, el teatro, están llenas, junto a momentos solemnes y aun trágicos, de otros satíricos, bufonescos, puramente vitales: danzas animales o con zancos, alegría del *eros* o de la victoria. Así en la Grecia antigua, así en todo el mundo.

No es, pues, extraña esa alternancia de los dos temas: en las Oscoforias de Atenas, tras el llanto por la muerte de Egeo, viene la alegre proclamación de Teseo, y hay alternancias parecidas en las fiestas de Dioniso en Naxos o de Jacinto en Esparta, en las de Attis en Roma, en los triunfos romanos. Así, en la Edad Media, en las intervenciones de juglares y trovadores o en los *Festnachtspiele* de Alemania [13]. En España, en las intervenciones jocosas, en las funciones de Iglesia, de enmascarados y de sátiras diversas, que prohibían ya los Concilios de Toledo y las *Partidas*. Y en diversiones semejantes en el *Corpus*, en las representaciones de comedias y en las de los autos sacramentales [14]. Y en los pasos y entremeses de nuestro teatro desde el siglo XV, en las mascaradas vascas, en tantos festejos carnavalescos. Otras veces el elemento «cómico» se enquista, por así decirlo, en el «serio»: caso del bufón en el teatro indio, del «gracioso» en nuestro teatro clásico, de elementos del mismo tipo en Shakespeare.

Había, pues, en los festivales y en el preteatro motivos que ofrecían la posibilidad de la escisión tragedia/comedia, que hacen ver que este «invento» griego tiene raíces generales, como también las tiene la fusión de ambos géneros. Aquí o allá han surgido pequeñas farsas puramente cómicas, como las laconias y las megáricas en Grecia, como esos intermedios de que hablamos en diversos festivales, a saber, los pasos, entremeses, sainetes.

Después de esto, convendría contestar brevemente a una pregunta: ¿dónde surgió, dónde está documentado el preteatro? Podríamos responder: en todas las sociedades agrarias que celebran estas fiestas. Está en ellas mezclado con elementos no miméticos, orales o no, muy diversos. Lo que ha hecho el teatro es elegir, combinar, sintetizar, dar nuevo sentido, y crear piezas y piezas con una nueva originalidad.

Prescindiendo de los ejemplos ya dados, en Frazer y los etnólogos en general pueden espigarse toda clase de datos; en mi *Fiesta...* he dado ejemplos numerosos: de España, de Europa en general, del mundo extraeuropeo [15]. Recuerdo la boda sagrada en Sumeria y Babilonia y la ceremonia de la coronación egipcia, en que el nuevo faraón hacía el papel de Osiris [16]; los misterios de Eleusis, en que los mistas eran los compañeros de Deméter en su búsqueda de la hija, en que se personificaban personajes como Baubó.

Pero quizá sea mejor, para destacar la universalidad, presentar algunos ejemplos de América. Por ejemplo, los poemas dramáticos aztecas, danzados [17]: la «Embajada de Huexotzinco», el «Bailete de Nezahualcóyotl», el «Bailete a la muerte de Tlacahuepan». Intervienen mensajeros, Motecuzoma, poetas disfrazados de aves, un coro. Y había un teatro maya, que en edificios especiales escenificaba con ayuda de la danza mitos dialogados. Nos queda el drama llamado «Rabinal Achí», de influencia ya hispánica [18].

Pero quizá sean más interesantes, porque podemos presenciarlas hoy todavía, las danzas rituales del candomblé y el

umbanda en el Brasil [19]. Son danzas frenéticas que acompañan a las ceremonias de culto de las religiones de componente africano. Los danzantes cantan en honor de los orixás o dioses: salutaciones, plegarias, mitos. Y los orixás se aparecen, «montan» a los danzantes, éstos «son» ya ellos. Los orixás reciben sus atributos, danzan.

Por supuesto, podrían ponerse ejemplos casi infinitos, podríamos ahondar en el detalle descriptivo. No creo que sea necesario en este contexto. Lo que nos interesa es la relación de todo este complejo que va por transiciones de la danza y la lírica dialógica al preteatro, al teatro, con infinitas variantes, con lo que llamamos religión.

Prescindamos del cristianismo, del que hablaremos a continuación: trae consigo un concepto de lo religioso que es particular, lo coloca en una relación especial con el preteatro popular y con el teatro grecolatino. La sociedad cristiana fue, de todos modos, permeada por el antiguo espíritu de la fiesta, más antiguo, espíritu que es la raíz del teatro.

De esta fiesta hablamos, y de las ideas que en ella se expresan estamos hablando cuando hablamos de religión y teatro. Aunque esa fiesta esté hoy en decadencia, porque hoy la fiesta penetra toda la vida y tiene, por ello, menos significado. Aunque el teatro esté en decadencia porque ha engendrado hijos demasiado poderosos. A pesar de todo, mucho queda.

El preteatro y el teatro han significado un momento de descanso del tiempo, del espacio, de las constricciones sociales; un momento de reflexión, de libre dolor, de libre sátira y risa. En la fiesta todo cambia: el vestido, las comidas, los comportamientos. Hay una comunidad humana, hay una libertad interior. La historia del pueblo se refleja en sus mitos –narrados, danzados, representados–. No hay fronteras claras entre lo sagrado y lo profano, el dolor y la alegría, lo comunal y lo individual, los hombres y las mujeres, los hombres y los animales, incluso. Los dioses y las almas de los muertos pueden circular entre los vivos. Los sacerdotes, los

danzantes, los poetas pueden unir entre sí todos esos mundos. La máscara y el disfraz ayudan a todo esto, también el alcohol, la danza, la música, pero no son estrictamente necesarios. Es otro mundo: el mundo del caos original que todo lo hace posible. Por un momento, la vida se detiene entre el pasado y el futuro, para propiciar el salto del primero al segundo.

Las religiones agrarias hacían posible todo esto. Los dioses podían traer la abundancia y la felicidad, también la sequía, las catástrofes naturales, la muerte. Algunos estaban, al cabo del año, muertos o gastados: había que cambiarlos por otros, o hacerlos nacer o venir de nuevo, o, al menos, que renovar su vitalidad mediante ceremonias. Había que propiciarlos.

La vida era y es peligrosa. Tiene momentos decisivos –el nacimiento, la lucha, la boda, la muerte– en los que se precisa ayuda y en los que se puede errar. Son momentos sagrados que se enriquecen con ayuda del rito y del mito: con la ayuda divina. Porque también los dioses y los héroes del pueblo, que ahora son presentados en la épica, la lírica, la danza, el preteatro, pasaron por esos trances. Sus vidas, sus comportamientos, sus sucesos, son ejemplares, ayudan.

Tenemos que despojarnos del concepto de religión que el cristianismo ha difundido: conserva cosas de las antiguas religiones, pero elimina y añade. Mira o miraba al teatro con desconfianza. Y tenemos que despojarnos del antiguo moralismo que nos viene de los filósofos griegos, tan poco amigos, en definitiva, del teatro. La fiesta y la danza son «trabajo», pues propician el éxito de éste, la cosecha, la abundancia. La risa y la sátira son tan sagradas como el dolor: es cosa de la religión el dar salida a todo esto. Es sagrado el sexo: el sexo libre de las coerciones institucionales, aunque sea por un día. Pero el que una cosa sea sagrada en este sentido no quiere decir que no sea cosa, al tiempo, de diversión y risa. Los dioses, los muertos, los animales no están distantes:

están ahí para ayudarnos, instruirnos, para que, al tiempo, se ponga en conexión con ellos la historia del pueblo, la vida toda.

Volvamos al preteatro, continuador de la danza y la lírica, y al teatro. La fiesta agraria, con la presencia de dioses, muertos y animales divinizados, explica que lo central en estos ritos sean siempre los grandes temas de la vida humana, sus momentos de inflexión. Ya están mencionados. Hay la subida y el enfrentamiento y la caída, hay el juicio y la condena, hay el sexo, hay el nacimiento y la muerte, hay la búsqueda de respuestas, del modelo divino o heroico o tradicional, en todo caso. Y las preguntas que el hombre se hace a sí mismo.

De la fiesta ha nacido toda la literatura, toda la cultura humana, diríamos: música y gimnasia decían los griegos. Volviendo a lo que nos interesa, la fiesta explica que el preteatro y el teatro presenten y expliquen esa vida humana por ejemplos que son tipos fijos: dioses, héroes, hipóstasis. No interesa el personaje individual, la vida individual, los problemas puramente privados: sólo los biológicos, diríamos, y los sociales o políticos. No interesan las formas libres en el vestido, lenguaje, música, unidades literarias: la máscara tipifica, ello ocurre incluso sin máscara, se trata de personajes «de siempre». Y los esquemas formales son tradicionales, derivados del rito. Con ello los participantes en la fiesta, que no espectadores, están cómodos, no se ven arrastrados a nuevas incertidumbres.

Cierto, los griegos, que partieron de aquí, avanzaron ya en el sentido de la desformalización, de la innovación, de la modernidad, de lo privado, de la incertidumbre. Y el teatro moderno y los géneros de él derivados no han hecho sino repetir su ciclo, llevarlo más allá. Ya lo dijimos al comienzo.

Pero todo esto es secundario. A pesar de todo, son los temas centrales de la vida los que siguen siendo antes que nada explorados, aunque sea en un mundo sin dioses, sin héroes

antiguos, casi sin modelos. A pesar de todo, y esto ya lo vio Aristóteles, son situaciones generales, tipos generales los que dominan el teatro. Todo esto es herencia de la fiesta agraria, del preteatro. Luego, el teatro de los griegos y el romano, derivado de los griegos y transmisor de los mismos hasta que fueron redescubiertos, no hicieron sino insistir en esos temas, darles énfasis, calidad literaria, matiz de pensamiento.

3. Cristianismo, preteatro y teatro

El cristianismo nació en un pueblo que no tenía experiencia del teatro, si no era a través de los griegos y romanos, que lo sojuzgaron. Llegó en un momento en que la tragedia, que ponía en escena dioses y héroes paganos, era poco más que un recuerdo; y también la comedia, por lo demás convertida, en sus últimas fases, en una exposición de temas privados, de bodas sobre todo, que no podían interesar mucho a los cristianos.

El ambiente de la fiesta antigua, que daba un descanso a los hombres y buscaba el favor divino en beneficio de la vida y las cosechas del año venidero, difería, también, bastante del que los cristianos propiciaban. «Mi reino no es de este mundo», dijo Jesús, y también aquello sobre los pájaros del cielo, a los que Dios da de comer, y sobre los lirios del campo, a los que viste bellamente, sin esforzarse ellos. Por otra parte, la visión moralista del cristianismo desaprobaba los géneros que realmente estaban vivos: el mimo y la pantomima.

Cierto que una religión más popular reconoció, poco a poco, a algunos santos como patronos de las más inmediatas necesidades humanas. Y que los hombres más ilustrados del cristianismo no dejaron de reconocer la deuda de todos para con el pensamiento y la literatura, incluido el teatro, de

la antigua Grecia. Así se creó una situación difícil y ambigua: las grandes religiones monoteístas, no sólo el cristianismo, son en principio ajenas al teatro. Pero el cristianismo (y luego las otras religiones) ha sido permeado por ese teatro, nacido de rituales agrarios del mundo politeísta, y fecundado por el pensamiento griego. Pero siempre difícilmente. Retratemos algunos rasgos de esta historia.

En principio, hubo una oposición frontal a lo que quedaba del teatro. La habría habido igualmente, sin duda, frente a la tragedia, que presentaba el espectáculo del dolor humano que el cristianismo quería curar con la esperanza de la otra vida; pero la tragedia ya no existía. La habría habido frente a la comedia aristofánica (no comprendida, en realidad, hasta el siglo XIX) e incluso frente a su continuadora, pero ya no existían. La oposición fue, principalmente, frente al mimo y frente a todos los restos de las festividades populares.

Así ya en Tertuliano, así en el canon del III Concilio de Toledo (589 d.C.) que dice que debe exterminarse la costumbre de los bailes y los cantos en las iglesias. Así en las *Partidas* (I, tít. VI, 34) que estatuyen que los sacerdotes no deben representar farsas burlescas en las iglesias, ni permitirlas dentro, ni asistir a las que hagan otros. Durante mucho tiempo hubo una gran desconfianza respecto al teatro: recuérdese que no se permitió enterrar a Molière en sagrado, recuérdese la prohibición de representaciones de teatro en Madrid a la muerte de Felipe III y luego de 1646 a 1649.

En Bizancio, el escrito de Eustaquio de Tesalónica *Peri hypokríseos* es un ataque contra el mimo (ciertamente, a veces anticristiano).

Pero, pese a todo, la herencia de los antiguos mimos e histriones siguió viva en Bizancio, siguió viva en Occidente a través de los juglares y los trovadores: ayudó a la creación de un nuevo teatro. Incluso de un teatro cristiano. De otra parte, subsistía un modelo. En Bizancio, se sabía del antiguo teatro griego. En Occidente, a través de Terencio, luego de

Séneca y Plauto, se sabía de la existencia del teatro sin más, incluso esto fue suficiente. Y junto a la hostilidad cristiana al teatro fue surgiendo un nuevo teatro cristiano, que dramatizaba pasajes del Evangelio y las antífonas: y ello tanto en Bizancio como en Occidente. El conocimiento de la existencia del teatro antiguo fue, pienso, decisivo [20].

No es cuestión de repasar aquí en detalle esta historia, en realidad bien conocida. Quiero referirme a los llamados tropos, de los cuales los más antiguos en Castilla son unos de Silos del siglo XI: los hay, sobre todo, en relación con la visita de los pastores y con la resurrección de Cristo. Ya en el siglo X hay en Saint Gall, Suiza, un drama relativo a la visita de las tres Marías a la tumba de Cristo; y para finales del mismo hay noticia de representaciones en Santa Sofía, en Constantinopla.

De ahí deriva nuestro *Auto de los Reyes Magos*, del siglo XIII, y otra literatura posterior. Y hay más, sobre todo los misterios, originales de Francia pero extendidos también por tierras de Cataluña y Aragón y que eran un verdadero teatro que congregaba multitudes; las *sacre representazioni* en Italia; etc. Todavía se han conservado representaciones de la pasión en Oberammergau, en Olot, etc.

Pero en la Edad Media y en nuestro Siglo de Oro las piezas religiosas eran acompañadas, como se ha dicho, de intermedios de representaciones profanas, desde los *Festnachtspiele* a los entremeses, mojigangas, etc. El teatro cristiano intentaba llevar al pueblo el drama evangélico, ni más ni menos que los pasos de las procesiones y que la escultura de las catedrales. Drama que, a veces, admitía episodios cómicos en relación con la traición de Pedro o con José, por ejemplo; o bien, ya se ha dicho, acompañamientos profanos. Ya desde época visigótica tenemos noticia de estas representaciones y del problema que creaban [21]. Después de todo, esto no era sino un volver a nacer de lo que sucedió en la Grecia antigua, donde a la tragedia seguía el drama satírico y en las mismas

festividades se representaba también la comedia. Todavía en el siglo XVIII había representaciones sobre el tema de los magos en la catedral de Toledo. Pero el teatro acabó por ser expulsado de las iglesias; ya antes hemos dado datos sobre esto.

O sea: la Iglesia temía al teatro, que creaba un ambiente de expectación y fiesta y tendía a introducir motivos profanos. A reconstruir la unidad de la vida humana, como en Grecia y Roma, donde diversos géneros acompañaban a la tragedia y aun tendían a fundirse con ella. Pero la Iglesia aprovechaba, al tiempo, el poder del teatro sobre el pueblo para visualizar, hacer sentir profundamente todos los dramas de la vida, a partir de la vida de Cristo: nacimiento, reconocimiento glorioso, pasión, muerte. De una manera diferente, que quería ser selectiva y que todo lo organizaba en torno a la vida de Cristo, las antiguas fuerzas movidas por el teatro para visualizar y hacer sentir los momentos primordiales de la vida humana, continuaban actuantes. Lo hacían a través de una dramatización de la vida de Cristo que era íntimamente vivida. De aquí vino, en España, la tradición de los autos sacramentales, que ampliaron su contenido original e introdujeron elementos del mito antiguo, de la magia y de la antigua filosofía: el tema de *El gran teatro del mundo*, por ejemplo, es un tema cínico. Se trataba de captar al público con efectos llamativos, con la introducción de entremeses, etc. Se lograba a medias: contra los sainetes vino la crítica no sólo de los ilustrados, también del catolicismo más severo. Los autos fueron prohibidos en 1776[22].

En suma, el teatro propiamente cristiano competía con dificultad con el concepto más amplio del teatro procedente ya de la Antigüedad, ya del ambiente popular, digamos folclórico o carnavalesco. Lo mismo ocurrió con el teatro más propiamente «serio», propio de universidades y academias y, sobre todo, de los jesuitas, que lo utilizaron también muy ampliamente para la evangelización de América. Fue allí

muy importante en Brasil, Perú, Argentina, Bolivia, Paraguay, Chile, en los siglos XVI y XVII; en nuestras universidades, hasta el XVIII[23].

En realidad, este teatro continuaba el ensayo hecho por la monja Hrosvita en el s. X cuando escribió comedias cristianas inspiradas en Terencio.

El teatro jesuítico era, al tiempo, estrictamente «serio» y cristiano y muy inspirado por la tradición del teatro antiguo. Pero no logró trascender los estrechos límites catequísticos y académicos, ni conectó con el verdadero sentir del pueblo. El espíritu del teatro antiguo continuó operante en cierta medida: en la medida en que el nuevo teatro cristiano hacía vivir, como digo, los momentos esenciales, dramáticos, de la existencia a través de un modelo al tiempo remoto y presente, la vida de Cristo. Pero era un modelo muy concreto, único, que quedó como una vía del teatro secundaria y cerrada, ajena a la principal.

La línea principal del teatro es la que hace evolucionar las formas populares occidentales, derivadas de un preteatro más o menos semejantes al griego, bajo el influjo del modelo grecolatino. A veces, ciertamente, ese preteatro popular hacía conexión con el cristiano: en la morisca que enfrentaba a moros y cristianos, en el tema del Carnaval y la Cuaresma, en versiones cristianizadas del tema del mayo y otros. Esa fusión de lo popular y lo cristiano está viva en muchas fiestas populares de hoy día, en representaciones como la de los indios yaquis antes aludida, en festejos del Corpus, hasta en la inclusión de elementos populares diversos en las comedias y autos. La danza, el *agón*, la boda se recuperaban así para el teatro.

Pero tampoco fue esta la vía esencial. Ésta la encontramos, por ejemplo, cuando Torres Naharro redescubre el concepto de la comedia y el autor de *La Celestina* crea el de la tragicomedia, cuando la tragedia vuelve a la vida en obras de Lope, Calderón o Shakespeare; y siempre a través de pro-

totipos ejemplares, sean del mito antiguo, sean de la historia griega o romana o judía o medieval. Los grandes temas del antiguo teatro son descubiertos de nuevo. Y no quiero insistir aquí en su explotación en el teatro posterior [24]: sea por simple coincidencia en el descubrimiento de lo que es simplemente humano, sea por influjo directo. Sólo quiero llamar la atención sobre mi estudio de este tema en García Lorca [25].

Me da la impresión de que esa confluencia de los géneros populares medievales con los antiguos, conocidos gradualmente a través de Terencio, Plauto y Séneca, no ha sido suficientemente apreciada. En definitiva, la tradición preteatral de nuestros pueblos fue absorbida por el teatro de raíz griega; ni más ni menos que la tradición preteatral romana e itálica fue absorbida por la griega. El teatro griego encontró así, a lo largo de tres etapas, una continuación. Los nuevos teatros son, desde un cierto punto de vista, ciclos nuevos; desde otro, continuación de los griegos. Y en ello se repiten, ya lo dije, fenómenos a los que los griegos se anticiparon: desformalización, fusión de géneros, temas privados, etc. En cambio, algunos preteatros que no recibieron el influjo griego crearon teatros como los de la India, la China y el Japón antes aludidos, pero éstos quedaron, en cierto modo, en vías muertas y tradicionales. La novedad, la creación de algo nuevo, fue cosa de los griegos y de sus herederos: nosotros.

No pasaron de ese nivel «detenido» ciertas piezas derivadas del teatro medieval, como son ciertas morescas, la *Mummer's Play* inglesa, el *Ludus de rege et regina*, la *Commedia dell'Arte*. Representan, en definitiva, vías muertas, caminos cerrados. La fecundación, el cruce, llegó cuando en bodas principescas de Italia, como las dos de Alfonso d'Este, se representaban alternativamente Plauto y la moresca. O cuando Juan del Enzina producía obras ya de tipo tradicional carnavalesco (la *Égloga de Antruejo*), ya de tipo clásico (égloga de *Plácida y Victoriano*), ya de tipo religioso (autos

del Nacimiento y *de la Pasión*). Igual en Gil Vicente, en Torres Naharro, etc.

Lo esencial es que llegó a redescubrirse la esencia del teatro, de la comedia, de la tragedia. Que los temas heroicos o burgueses griegos fueron doblados, primero en España e Inglaterra, luego en Francia, por otros diversos, pero siempre sobre los mismos principios. A saber, destacar los temas dolorosos o alegres de la existencia humana a través de modelos genéricos y en un ambiente de fiesta: rotura de la normalidad, reflexión, dolor, diversión. Es esto lo importante, no la adhesión o no a las famosas tres unidades, que tampoco seguían los griegos. Ésta es la línea que triunfó, no las otras alternativas o sincréticas. La nueva cultura que surgía desde finales de la Edad Media halló una de sus expresiones más notables en el teatro. En un teatro que era, a la vez, autóctono y greco latino. Ésta es la verdadera línea del teatro: lo demás son intentos más o menos logrados, pero que han acabado en repetición y manierismo y tienen una riqueza infinitamente menor.

4. Síntesis sobre religión y teatro

Pero esta línea ha llevado, paradójicamente, como al comienzo dije, a la separación de teatro y religión. Digamos algo de esto.

Lo primero: la religión del teatro no es, en principio, la religión cristiana, que tiene con él una conexión muy limitada. Viene de un estadio de religión popular, naturalista, centrada en el tema de la vida en sus momentos esenciales. Una religión que difícilmente admitía la distinción entre lo sagrado y lo profano, lo doloroso y lo risible, que era ajena al moralismo que divide a los hombres en buenos y malos, que separa a Dios del demonio. Esa religión es cosa del pasado, y más en nuestro ambiente urbano y tecnificado. Lo que de

ella quede en el teatro y en nuestra vida toda hemos de descubrirlo mediante el análisis, no está a la vista.

Ciertamente, cuando esa religión produjo el teatro, éste pudo ir creando un nuevo pensamiento, una nueva reflexión; y pudo absorber el pensamiento de otros orígenes. Así, el pensamiento filosófico de los griegos clásicos, el pensamiento estoico, el pensamiento cristiano, ciertas vetas del pensamiento de los románticos o los existencialistas. El teatro pudo, así, concretarse de varias maneras, crear, diríamos, diferentes géneros y productos: profundizando de varios modos en el núcleo de los problemas humanos, limitando también sus temas e intereses, su visión de la vida.

El teatro, así como los géneros de él derivados, lo que hace es ofrecer modelos humanos en acción, en conflicto, para presentar a los oídos, la vista y el entendimiento qué es lo que de ahí resulta. Tiene que esquematizar: ni una acción ni una palabra son inútiles, todo encaja. Y no hay conclusión fija: puede ser religiosa desde nuestro punto de vista actual («sólo Dios, Marco», en *Panorama desde el puente*, de Miller) o pedir, tan sólo, un olvido, un descanso (así en *Bodas de sangre*, de García Lorca). O hay una simple presentación dramática de «cómo son» las cosas, la vida. O mil posiciones más.

El buen teatro no es teatro de tesis. Hace ver simplemente, hace sentir, hace pensar. ¿Es religioso? Si lo es, es en el sentido de esa antigua religión simplemente naturalista, humana, de que hemos hablado y que convive de varios modos o no convive con la cristiana, que persiste a veces ocultamente, pero que ya no vemos como religión. El cristianismo puede aparecer como un segundo componente, como pueden aparecer otros componentes. Y la antigua religión que dio origen al teatro y que convivió pese a todo durante mucho tiempo con el cristianismo, podemos hoy considerarla disuelta en todas nuestras vivencias, hasta hacerse casi irre-

conocible como tal religión salvo en ambientes populares y agrarios en que el preteatro sigue hasta cierto punto vivo.

En todo caso, podemos hablar de religión en relación con el teatro en general y no ya con tal o cual pieza, en el sentido en que abstrae, generaliza, presenta modelos, advierte. En realidad, lo mismo hace la novela o ciertas novelas, aunque los medios expresivos sean diferentes. Nacido de las antiguas religiones, el teatro las ha disuelto en la vida de todos los días; ésta les ha señalado límites, las ha despojado de antiguos rasgos que hoy nos son ya ajenos.

Pero, a pesar de todo, el teatro supera a la vida de todos los días, sigue ofreciendo una serie de situaciones, de posibilidades, de esquemas generales que quizá algún día afecten personalmente al espectador. Las antiguas religiones crearon estos esquemas; el teatro, en cierto modo, los conserva para nosotros.

CARACTERÍSTICAS GENERALES DE LA TRAGEDIA Y COMEDIA GRIEGAS

El tema de este ensayo es un tema terriblemente extenso, en el cual por fuerza habrá que hacer generalizaciones, posiblemente excesivas. Aun así creo que merece la pena destacar los rasgos generales del teatro griego, porque la división entre comedia, tragedia y drama satírico borra a veces un poco de manera excesiva los rasgos unitarios que todo ese teatro presenta; porque el teatro griego es absolutamente importante pues es la cuna del teatro occidental, o directamente, o por el intermedio del teatro latino que evidentemente de allí deriva. El teatro griego tiene una serie de rasgos que, ahora veremos, lo ponen relativamente próximo a teatros populares de ciertas naciones orientales, de China, de India, etc.; a celebraciones todavía rituales de una serie de pueblos más o menos primitivos; a festejos que llamaríamos folclóricos, carnavalescos, etc.; en Europa existen rasgos comunes porque las raíces populares son las mismas, pero el teatro griego ha ido, por decirlo así, un poco más adelante, ha dado un salto hacia arriba, y a partir de aquí se ha proyectado, insisto, o indirectamente, o a través del teatro latino, a toda Europa. Sólo en el ambiente libre de la Atenas del siglo v puede comprenderse (véase

mi *Democracia y Literatura en la Atenas Clásica,* Madrid 1997).

Entonces, es importante hablar de sus rasgos generales, de sus rasgos unitarios. Si nosotros cayéramos ahora en la Grecia del siglo V a.C., en plena Atenas, en pleno teatro ateniense, y viéramos una tragedia o una comedia en todos sus detalles, aunque en líneas generales, nos encontraríamos con un espectáculo que difiere bastante de lo que es el teatro moderno; un espectáculo bastante extraño, un teatro que es, al mismo tiempo, un ballet, y al mismo tiempo contiene cantos corales y disfraces, poniendo en escena no a los hombres y a las mujeres del momento, sino a los héroes prototípicos de la Antigüedad, antiguos dioses, personajes creados por el autor que son tipos generales, incluso animales de los orígenes de los tiempos. A ratos ese teatro parece algo así como rituales prehistóricos, como rituales folclóricos de pueblos primitivos. Imaginemos la escena llena de aquellos coros de ranas, saltando, croando, y de tantos otros animales; imaginemos cuando en *Coéforos* el coro y los personajes hieren la tierra con sus manos, la arañan, pidiendo al muerto que intervenga, que salga. Y junto a todo eso vemos una reflexión sobre problemas absolutamente modernos, una reflexión totalmente moderna: es una mezcla un tanto extraña. Lo mismo si se trata de comedia que de tragedia, insisto en que el teatro moderno de una u otra manera viene del teatro griego. Sin embargo, para tomarlo en bloque, y a riesgo evidentemente de generalizaciones excesivas, el teatro moderno tiene rasgos que lo diferencian claramente del teatro griego, aunque el teatro griego evolucionó a lo largo del tiempo en una dirección que llevaba el teatro moderno.

El teatro moderno, por ejemplo, no tiene una tipificación estricta en la comedia y tragedia, y cuando ha habido esta tipificación es un influjo griego que se ha renovado una y otra vez a lo largo de los tiempos. Esta tipificación no existe hoy. El teatro griego, en cambio, tiene géneros muy claramente

clasificados en forma, en contenidos, en lenguaje, en todo. El teatro moderno, y sus derivados como pueden ser el cine, etcétera, hablan en el lenguaje moderno, hablan en el lenguaje del día y sacan a escena personas que son personas del día que podemos encontrarnos en la calle, por lo menos en principio; y hablan de sus temas, de temas actuales; es un trozo de la vida aunque, naturalmente, la vida siempre hay que refinarla, hay que clasificarla, hay que sacar de ella aquello que es lo esencial, que es importante. Pero es un trozo de la vida puesto ahí en la escena, y de la vida actual normalmente; por supuesto no hay máscaras, por supuesto los personajes salen con sus trajes normales, con su lenguaje normal. En cambio, el teatro griego nos habla de temas actuales en Grecia y que con frecuencia siguen siendo actuales, pero a través de personajes que ya no lo eran, es decir, a través de personajes de los héroes de la leyenda, a través de dioses, a través de animales más o menos fantásticos, a través de abstracciones, la botella, la fiesta, etc., todos personajes de la comedia. Los temas del día son tratados a través de personajes que no son del día y que, naturalmente en cuanto a la máscara, en cuanto a los vestidos, en cuanto al lenguaje nos presentan ese antiguo marco antiguo en la fiesta. En un momento dado el tiempo y el espacio ya no son los mismos, y entonces la escena de Atenas resulta que no es Atenas, que es Tebas, que es Troya, que es lo que sea, pero no en los tiempos modernos. Los tiempos antiguos ahí están, están otra vez los personajes de aquellos tiempos, de los tiempos de los orígenes del mundo y del mito, y a través de ellos, sólo a través de ellos, se enfocan los problemas actuales.

El teatro moderno tiene en principio una libertad formal; el autor puede organizar el diálogo entre múltiples personajes de maneras muy diferentes. El teatro antiguo está muy formalizado: hay unidades, tipos que se repiten, pero, naturalmente, hay una libertad para modificarlos, para combinarlos de diversas maneras, para duplicarlos, para todo lo

que se quiera, pero hay unidades rituales; por ejemplo: un coro entra y puede ser un coro que suplica, un coro que vierte libaciones en la tumba del muerto, puede ser un coro procesional, puede ser un coro que da gracias por la victoria, puede ser un coro que arremete contra otro coro, contra un personaje en una acción que también es ritual. De ahí los *agones*, los enfrentamientos; de ahí los *trenos*, el planto por el muerto; de ahí las escenas de mensajero y de ahí el final de la pieza que puede ser un cortejo también ritual; un cortejo de boda, un entierro, etc. Son elementos que tienen características fijas, fijas aunque modificables, de contenido, y características también de forma. Evidentemente, a lo largo de la historia del teatro griego ha habido una desformalización progresiva, una ampliación de temas, una variación de las formas, pero en principio las cosas son así.

Naturalmente, el teatro moderno no tiene por qué continuar esto. Tiene algunas veces una buena medida de imitación del griego, corales, o danza, o lo que sea, y ello es absolutamente evidente. De otra parte, el teatro moderno puede tratar temas colectivos, evidentemente, por ejemplo el destino de una sociedad o los grandes temas humanos; pero con mucha más frecuencia todo está enfocado al hombre individual. En el teatro antiguo lo individual es, en cambio, secundario, los temas colectivos son primarios. Primero, los grandes temas colectivos del enfrentamiento de la guerra, del amor, de la muerte, luego aplicados ya a circunstancias políticas. Cuando se desarrolla el drama del hombre individual, ese desarrollo es algo fundamentalmente secundario. Pues el teatro griego es un teatro de la ciudad, organizado por el Estado para aleccionar a la ciudad sobre momentos decisivos de la vida humana, pero no de la vida individual, sino de la vida de todo un pueblo. Es una lección. Por otra parte, el teatro moderno, naturalmente, no está ligado ni a un lugar ni a un tiempo; se puede representar en cualquier momento, mientras que en Grecia el teatro estaba atado a

unas fechas muy concretas y a un lugar muy concreto en Atenas.

Era parte de la fiesta y hoy día el concepto de la fiesta se ha ampliado, hoy día todo el año es fiesta, todo el año es carnaval, que decía Larra: la fiesta nos envuelve, el teatro, el cine, la novela, la televisión. La fiesta era en Grecia una cosa muy concreta para circunstancias y lugares muy concretos, y el teatro era parte de la fiesta. ¿Era religioso o no era religioso? Bien, esta dicotomía no existía, la fiesta es religiosa y profana al mismo tiempo, y el teatro era religioso y profano al mismo tiempo. Los grandes problemas de la ideología religiosa y del destino humano allí se trataban, pero esto era una diversión en el sentido etimológico, un apartarse de las cosas de todos los días, el momento en que los grandes héroes del pasado, los animales fantásticos, los dioses se aparecían en el acto de la mímesis delante de todo el pueblo. La representación teatral era el momento en que todos esos graves problemas que en la vida diaria tratamos de rehuir se planteaban en la escena y era el momento en que las normas de conducta de la vida diaria se relajaban: por ejemplo, un hombre no puede llorar, no debe llorar, no es de buena educación, diríamos, que un hombre llore en la sociedad ateniense. Una mujer es diferente. Pues bien: en el teatro el héroe llora y ríe, y los temas tabúes sobre la muerte y sobre los grandes problemas, sobre el sexo, todos esos temas están allí como parte de la fiesta, entre la relajación de las costumbres habituales. Esto no lo comprendemos porque, repito, la fiesta lo ha invadido todo, pero era muy característico, absolutamente característico.

Así el teatro era una parte de la fiesta y traía delante del público del siglo v el mundo antiguo de los héroes, de los dioses, de los orígenes del mundo, y representaba sus leyendas. Pero esas leyendas tenían un interés actual porque, en definitiva, eran los grandes temas colectivos y humanos los que allí eran representados para enseñanza del pueblo, pero

todo con una serie de sistematizaciones muy fuertes, de tipificaciones entre géneros con ayuda de elementos formales y de contenido tradicionales que el poeta tenía que utilizar para dar vida ante el público a las viejas leyendas, en el caso de la tragedia. En el caso de la comedia, se dirá, son argumentos nuevos. Sí y no, son argumentos nuevos en cierto sentido, pero sobre esquemas absolutamente tradicionales y siempre los mismos. Ése es el teatro antiguo.

Evidentemente, hay una razón de todas esas construcciones de que yo hablaba, y que luego dentro del mismo teatro griego a lo largo de todo el tiempo han ido relajándose; esa relajación ha continuado, luego, en la descendencia del teatro griego a partir de la época del Humanismo hasta el momento de hoy. Todo esto tiene que ver con un hecho muy claro y fundamental que es que, como todo el mundo sabe, el teatro griego procede del rito, ya es espectáculo porque hay unos que actúan y otros que contemplan; y los que actúan están allí para aquellos que lo contemplan, el rito es participación y es algo que siempre es igual. Ahora, en cambio, hay un autor individual que crea un argumento que es nuevo cada vez, aunque sea sobre una serie de constantes, hay ya un espectáculo, evidentemente. Aunque guarda grandísimos restos de haber procedido del rito, de ritos en los cuales, en la fiesta de primavera, coros que danzan y que cantan son interpretados como representando antiguas leyendas.

Es decir, que si digo que dentro de una tragedia, de una comedia griega, hay elementos fijos, hay coros que entran dando las gracias a los dioses o suplicando a los dioses, o que salen celebrando una boda, esto es resto de antiguos rituales. Más aún. El enfrentamiento es el núcleo del teatro; el teatro está basado en un enfrentamiento que se resuelve de una manera o de otra, enfrentamiento que en un principio es entre un coro y un personaje, o entre dos coros, y esto no es más que confirmación y continuación de los *agones,* de los enfrentamientos rituales que tenían lugar. ¿Con qué signifi-

cado? Con múltiples significados, con múltiples temas; la búsqueda de un dios, el enfrentamiento de dos bandos con la derrota del uno o del otro, la llegada del dios que se impone y que trae la vida, la fecundidad, el amor, la derrota, acompañada de la muerte. Los matices, los temas son muy diferentes. Por lo demás, los rituales son bastante fijos, pero las interpretaciones míticas son bastante variables, bastante fluctuantes. En el rito ha encontrado el teatro sus elementos, pero, naturalmente, el rito era una cosa mínima al lado de lo que es una pieza de teatro, que engloba una serie de momentos varios, complejos.

El rito no estaba tipificado; sí, en cambio, la serie de la tragedia, de la comedia y el drama satírico. Ciertamente, hay rituales, diríamos cómicos, celebraciones que diríamos fundamentalmente cómicas: en la comedia, los personajes tipo, como el cocinero, etc., aparecen continuamente. Y en otras fiestas hay rituales fundamentalmente trágicos, como es el caso del sacerdote que persigue a las bacantes con su espada, como hay otros en que se llora al héroe mítico muerto, a un Adonis, etc. Pero más frecuentemente hay rituales mixtos, en que hay elementos trágicos y cómicos; hay el momento del duelo por la muerte del dios y el de alegría por su apoteosis o por su resurrección. Y hay otros ritos confusos que no son biográficos y en que entran elementos animales, elementos vegetales; hay la traída del toro, hay la muerte del toro, hay los coros que figuran ciervos o que se adornan de adornos vegetales y son tipificaciones vegetales, así como ritos multiformes, varios, complejos. Era algo mínimo y pueblerino. Y el teatro a partir de aquí ha construido sus grandes complejos y ha organizado todo sobre principios biográficos. Es un momento en la vida de los héroes, un momento decisivo explicado en forma antropomórfica del principio al final y tipificado dentro de la tragedia, de la comedia y del drama satírico; ahí está ese salto cuantitativo.

Evidentemente, en otros lugares del mundo hay cosas más o menos parecidas, como decía antes. Recuérdense, por ejemplo, las representaciones del teatro indio katakali, donde también hay danza, donde también hay máscaras, donde también hay movimientos escénicos fijos, y se utiliza todo esto ¿para qué? Para dar vida en la escena a determinadas leyendas procedentes del Ramayana. En la ópera china hay cosas semejantes y aquí, en Europa, ha habido los inicios del teatro que han dado ese preteatro que es la moresca, que son los mayos; en Inglaterra está la fiesta del arado; hay la comedia dell'arte italiana, y todos estos son preteatros que a partir también del rito, incluso en una época cristiana, han creado, han encontrado acciones mínimas, acciones relativamente fijas con ciertas capacidades de variación; y esto es como el teatro griego, pero éste ha ido mucho más lejos a partir del año 534 a.C., año en que se creó la tragedia y cincuenta años más tarde se creó la comedia. En toda Grecia había toda clase de festivales populares trágicos, cómicos y tragicómicos, inconexos y repetidos. Pero Pisístrato quiso unir al pueblo ateniense y hacer que Atenas fuera la casa espiritual de todo el pueblo, de los nobles y de la gente agricultora y de todos los demás, en torno a unos cultos, en torno a unas fiestas que unieran a la ciudad. Pisístrato introdujo para ello en Atenas el culto a Dioniso y creó algo que es mucho más que la lírica, el teatro. En toda Grecia había festivales con lírica de corales, con danza, con canto, con autores ya individuales. Pero Pisístrato creó el teatro, que es también lírica, pero es mucho más. Porque ahora algunos miembros de esos coros se liberaron del coro, pueden todavía cantar, pero normalmente no cantan, recitan, y ya son actores e incorporan al tal héroe o al cual héroe, tienen ya un nombre propio; no son los Persas o las Ranas, no; son Edipo o Agamenón.

A partir de todas esas celebraciones corales se ha creado este gran espectáculo, un gran espectáculo en el que el autor individual cambia el libreto, por decirlo así, crea nuevos ar-

gumentos. Pisístrato es el inspirador de esto. Socialmente, cada ciudad en cuanto tenía potencia económica y política, quería hacer unas fiestas mejores que todas las demás ciudades y Pisístrato logró todo esto: hacer algo que es mucho más que la lírica, es lírica, pero mucho más que lírica. Tomó los elementos de esta lírica ritual pero combinándolos, desarrollándolos, introduciendo los actores; creó el teatro con la ayuda de Tespis, que era algo así como su ministro de Cultura. Cincuenta años más tarde se creó la comedia de un modo semejante. Todos los rituales son susceptibles de que se infunda en ellos el mito antiguo; ya muchas veces, desde siempre, era así, pero en los mismos rituales se han metido luego otros mitos. Esto ha continuado en fecha moderna, cuando en danzas populares, como la moresca, se introdujeron la guerra de la Reconquista o de cosas por el estilo.

Pues bien, cuando se creó la tragedia, se procedió de una manera selectiva y solamente ciertas leyendas, cierto tipo de leyendas, se interpretaban en los corales, que a partir del año 534 se presentaban en Atenas dos veces al año. El mundo vasto y multiforme de representaciones populares unidas a los temas de la risa, del mundo al revés, de la sexualidad, quedaba excluido; bueno, en cierto modo el drama satírico era esto, pero era quizás demasiado pobre, demasiado primitivo, siempre con esos mismos sátiros del coro, siempre diciendo las mismas chocarrerías, siempre las mismas obscenidades, siempre huyendo a la hora de la verdad. Era demasiado primitivo y, entonces, como contrapartida, frente a la tragedia se creó la comedia, que es la antitragedia, diríamos, y da una visión de la otra mitad de la vida humana. Aquí está esa tipificación de que hablábamos al principio: la comedia imita a la tragedia, pero se diferencia el lenguaje, se diferencian los vestidos, se diferencian los temas, se diferencian los personajes. Y sin embargo, a pesar de todo, ambos géneros tienen muchas cosas en común, y de esto es lo que querría hablar aquí porque, en definitiva,

son dos imágenes de la vida humana y la vida humana es única.

La verdad, es un poco artificial separar lo cómico y lo trágico, y el teatro a lo largo de la historia muchas veces, aquí en España, en Inglaterra con Shakespeare, etcétera, ha llegado otra vez a unirlos en la tragicomedia; la separación fue un invento de los griegos, y allí donde hay tragedia, en todo el mundo, es una herencia directa o indirecta de los griegos. Las fiestas en que nace el teatro son fiestas de comienzo de año, son fiestas en que hay un enfrentamiento en que lo viejo deja paso a lo nuevo, en que la muerte deja paso a la vida, en que se hacen presentes la sexualidad y el triunfo y la esperanza; todo eso ocurre en teatros o preteatros de diversos lugares del mundo. Pues bien, de una manera extraña los griegos mutilaron ese panorama general creando la tragedia, que es solamente una parte del mismo, y completándolo luego con su contrapartida, que es la comedia. Son términos opuestos, evidentemente, y, sin embargo, si se mira con suficiente perspectiva, se ve que son al mismo tiempo términos paralelos y términos coincidentes en muchos puntos. En uno y otro caso tenemos siempre un coro que entra en escena cantando, luego se inventó el prólogo; el coro entraba cantando, realizando una acción ritual. Después actuaban los actores, los actores que originariamente se habían destacado del coro, pero que en la tragedia ya tienen su nombre propio, su individualidad, pues habitualmente no cantan, recitan y pueden dialogar con el coro. Ello puede ocurrir recitando el actor y cantando el coro, lo que llamamos epirrema, o puede dialogar con el corifeo, un individuo segregado del coro pero que todavía no tiene nombre propio: es el persa número uno, el tebano número uno. Por ejemplo, pueden los actores dialogar entre sí. Hay diversas posibilidades. En definitiva, tenemos siempre, siempre un coro que entra, que realiza acciones rituales, y en los intermedios hay escenas en que los actores dialogan con este coro o con su representante, el cori-

feo, o dialogan entre sí. Hay, pues, episodios, escenas de actores y cantos del coro: o todo al unísono, o dividido en estrofas y antistrofas con diversas modalidades o cantando con los actores. Y siguen un episodio y otro, etcétera, y hasta el éxodo o salida que es un desfile habitualmente con una acción ritual. Aunque, naturalmente, los coros han evolucionado y ha llegado un momento en que hablan con una mucha mayor libertad, fuera de toda tradición ritual y de toda tradición religiosa. Pero al principio esto es así, y esto es así lo mismo para la tragedia que para la comedia; y lo mismo en una que en otra el coro interviene en el momento en que hay una situación peligrosa y decisiva para la colectividad del propio coro. Por ejemplo, si se trata de las *Suplicantes* de Esquilo, el coro lo forman las mujeres de Tebas: Tebas está en riesgo, está sitiada por el ejército de los Siete y las mujeres acudirán al rey Etéocles, y el rey Etéocles hablará con ellos, y se trata de este problema decisivo: ¿va a salvarse Tebas? ¿No va a salvarse? ¿Y qué fondo religioso hay en este problema de la guerra, en este problema de la ciudad asediada por un antiguo rey de la misma, Polinices? Es un tema angustioso para la colectividad de Tebas, pero que simbólicamente puede ser importante para la colectividad de Atenas en el siglo V a.C.

El momento angustioso en obras como *Acarnienses* de Aristófanes, o como *La Paz* de Aristófanes, o como *Lisístrata* de Aristófanes, es otra ciudad que está en guerra, pero esta ciudad que está en guerra es Atenas y los problemas son exactamente los mismos. ¿Qué va a pasar con esta angustia, con esta situación detestable en la vida normal de los ciudadanos? Está en riesgo su libertad y todo lo demás. Habrá un enfrentamiento, habrá una serie de *agones* y habrá una solución; y esto ocurre lo mismo en la tragedia que en la comedia. Absolutamente igual. La comedia es absolutamente seria, es risa, claro está, pero es risa con un trasfondo doloroso, mientras que la tragedia es dolor, incluso cuando se triunfa, incluso cuando el partido del poeta se impone, cuando Elec-

tra y Orestes matan a Clitemestra que había asesinado a Agamenón. Es un dolor, pero es un dolor que, a pesar de todo, en los momentos más arcaicos de la tragedia ofrece cierta esperanza de salida, como ocurre al final de la *Orestea*, y en general en las piezas de Esquilo. Trae esperanza, al menos a nivel colectivo, en las piezas más profundamente trágicas, y esto es verdad.

Por ejemplo, el *Edipo Rey* de Sófocles es el drama de Edipo, este buen rey que quería curar a la ciudad, y el enfermo era él, que buscaba al culpable, y el culpable era él, y que al final es desterrado. Bien, ése es el drama de Edipo, pero la ciudad se salva. El planteamiento general es éste: Tebas sufre la peste. ¿Por qué tendrá la peste? ¿Cuál será el remedio de la peste? El remedio es algo que no se esperaba, pero Edipo salva a la ciudad. Siempre tenemos estos planteamientos de los momentos decisivos; lo fundamental es la vida colectiva, la vida de una colectividad.

Y todo gira en torno al tema del poder y, en ocasiones, en torno al tema del sexo, en obras como las *Suplicantes,* y el tema del poder y el tema del sexo están muy implicados; éstos son los grandes temas que se han de desarrollar a lo largo de toda la obra dentro de ese contexto de la danza, del coro y de los motivos rituales, y ha de haber una salida. Naturalmente, la salida es muy diferente en la comedia que en la tragedia, pero los puntos de contacto son importantes y en el centro está la figura del héroe; no hay tragedia sin héroe. El héroe representa el espécimen, el ejemplo más claro y más alto de la personalidad humana, pero, precisamente por eso, es peligroso, es mirado con cierta sospecha, es excesivo incluso cuando tiene razón como una Antígona o como una Electra; es excesivo, es temible, no cede. A veces, la solución consiste en su destierro, en su muerte, y, entonces, ésta es la pacificación. Este tema del héroe del teatro viene del héroe de los rituales agrarios, de este dios que llegaba en el buen tiempo y que expulsaba a otro; que se unía a la mujer del rey

del país o bien a la diosa, aunque los mitos son muy variables. Este héroe agrario que representaba la vida y la fecundidad y el triunfo ha quedado luego doblado con el héroe de la época, que ha sido imitado en el teatro en estas situaciones decisivas en que, repito, está implicada una colectividad; que son grandes problemas generales y que luego se actualizan, o son temas ya políticos muy concretos y muy próximos. En estas situación es el héroe el que se pone en el centro de la escena; es el que para ser admirado, para ser compadecido, para todo lo demás está ante la vista de todos, para ser considerada su conducta también.

Pues bien, este héroe de la tragedia tiene que ver también con el héroe de la comedia porque también la comedia tiene que ver con un héroe. Naturalmente, en cierta medida, es muy diferente, pero en cierta medida es igual. Atenas está en guerra. ¿Quién va a hacer la paz? Ahí está el héroe Diceópolis que se atreve a defender al enemigo, a los espartanos, aunque sea haciendo y diciendo bribonadas, aunque así sea. Y el que de manera fantástica, extraña y maravillosa consigue sus objetivos. Estos héroes pueden bajar al infierno, pueden subir al cielo montados en un escarabajo, pueden, siendo mujeres, hacer el papel del hombre, o al revés, puede haber miles de posibilidades. Pareciendo al principio débiles, cobardes, indefensos, llegan donde nadie llega, y logran dar ese giro, ese cambio, ese punto de desenlace que lleva el problema de la pieza teatral a la solución.

El teatro griego ha tomado, pues, el esquema biográfico, partiendo de elementos rituales, sí, pero organizándolos, combinándolos e infundiéndoles temas de la épica; y de esta manera ha creado estos grandes esquemas en los cuales los temas míticos de la edad heroica, o de los comienzos del mundo, o los temas míticos inventados sobre esquemas tradicionales, son presentados como un paradigma de cómo es la vida humana, de qué es lo que se puede o se debe hacer, y de cuáles son las consecuencias de una u otra conducta. Es

un panorama complejo, nada simplista; no hay buenos y malos. El héroe es grande, pero tiene defectos, tiene derrotas, tiene debilidades. Es admirado, pero sería mucho mejor que no hiciera falta este tipo de hombre porque realmente la tragedia y la comedia (y éste es otro punto común) buscan una pacificación al final. Toda la *Orestea* va en busca de una pacificación, de un cesar este ritmo de las venganzas y de la justicia implacable. Tebas se libera de la peste en el *Edipo,* o triunfa sobre sus enemigos en los *Siete* de Esquilo. Hay esa búsqueda de una pacificación; y la comedia, naturalmente, no sólo éstas que he mencionado, todas las demás aspiran a esa felicidad final, a esa vida plácida, sin guerra, sin problemas económicos, sin restricciones en el lenguaje, en la conducta, en el sexo, etc. Buscan esa pacificación, y el héroe a través de sus triunfos y de sus derrotas es un paradigma de la vida humana y está en el centro de ese proceso de lucha para promover el cambio en busca de esa felicidad y pacificación. Hay mucho de común, insisto.

Lo que decía antes: los griegos inventaron la tragedia, este invento extraño dentro del panorama cultural, ritual y mítico de todos los pueblos del mundo, y donde hay tragedia, hay herencia de los griegos. Decía que en el *Edipo* Atenas es liberada de la peste; en cierto modo es un final feliz para Atenas, pero no para Edipo, que es expulsado y humillado, y así en todas las demás tragedias. Una heroína como Antígona defiende una serie de valores religiosos, humanos, pero muere; el dolor y la muerte están en el centro de la tragedia, no como una cosa pasajera, al contrario que en tantos y tantos rituales en que hay el conflicto, pero al final hay una liberación. Así, en el teatro de la India, en el teatro de la China, en nuestras celebraciones medievales, la moresca, los mayos, en otras más. Pero Grecia ha enfocado con la tragedia este tema central de la vida humana, de las situaciones decisivas, en que la muerte y el dolor están presentes. Queda una esperanza de pacificación, quizá la haya para la sociedad;

pero todos los focos están lanzados sobre la figura del héroe protagonista y el héroe protagonista siempre acaba mal, salvo si es un dios, si por ejemplo es Prometeo que será liberado al final, pues Prometeo es un dios.

Entonces, curiosamente, en Grecia se ha producido esta tipificación que decía que era característica; y si ciertos temas centrales son comunes a la tragedia y a la comedia, otros elementos han sido prohibidos, vetados, censurados en la tragedia, por ejemplo, el ritual de la boda. Está, en cambio, al final de la comedia; el héroe triunfa y es el vencedor; y el enemigo es expulsado, es vejado. Hay risa, hay un mundo al revés, hay la comida, hay la bebida, hay el sexo, hay la boda, cuyo ritual está eliminado en la tragedia (si no es para hacer parodia exactamente). Más aún, el mito es erótico, pero el tratamiento de los mitos en la tragedia está fundamentalmente deserotizado en obras como la *Orestea,* donde hay elementos eróticos como el adulterio de Clitemestra o el de Agamenón; pero eso está al servicio de temas más importantes, por ejemplo el tema del poder, que es mucho más central. En cambio, el tema erótico es la comedia la que lo desarrolla y lo desarrolla al mismo tiempo que el tema de la risa. ¿Qué es la risa? ¿Por qué se ríe la gente en la comedia? Porque la comedia hace ver la incoherencia del mundo; aquellas líneas que deberían seguirse y no se siguen. Incluso el héroe cómico que pone de relieve esa incoherencia es incoherente, y esto produce la risa. Tiene faltas y defectos como los demás; todos estos temas y el tema del mundo al revés, que es un tema cómico por excelencia, son temas que han sido eliminados de la tragedia.

Así, ha tenido lugar esa clasificación a efectos formales y a efectos de contenido. Los dos géneros se oponen el uno al otro, son paralelos, pero son opuestos; tienen mucho de común, pero selectivamente son diferentes; ése ha sido el punto de partida del teatro griego y realmente ese punto de partida no se ha perdido nunca.

Ahora hay que decir que el teatro griego ha evolucionado, y a partir de un cierto momento no trata simplemente de temas colectivos, sino de temas políticos, y no trata solamente de temas humanos generales, sino de temas humanos concretos, unidos a individualidades específicas. Ahora, cada vez más, los problemas concretos del presente han podido presentarse en el escenario a través de escenas típicas. Véase, por ejemplo, el problema que se plantea en Homero. Los griegos luchan contra Troya, son los héroes griegos los que van a triunfar contra Troya, el ser llamado destructor de ciudades o ser llamado matador de hombres son epítetos sumamente elogiosos. Pero viene Esquilo y escribe la trilogía de la *Orestea:* ahora el punto de vista no es el de los vencedores, es el de los vencidos, y el de los crímenes en la toma de Troya; es el tema de la guerra agresiva, de la guerra de expansión; es el análisis de un hombre como Agamenón que, en definitiva, por su orgullo, para ser el jefe de la gran expedición pasa por encima de todo aquello sobre lo que haya que pasar; no vacila en dejar que sea sacrificada su hija; está orgulloso de todos esos desastres, de la guerra de Troya, de la ruina de los templos, de las violaciones de las cautivas.

Pues bien, en ese momento Atenas está embarcada en una guerra: lanza expediciones contra Egipto, que está bajo la soberanía de los persas; lanza su campaña contra Tebas y contra Esparta. A través de los temas del pasado, están los temas del presente, de los abusos, de los crímenes, del deseo de paz, de la justicia (que es más bien una semijusticia). Porque los griegos tenían razones para invadir Troya, que había dado acogida a Paris quien se había llevado a Helena; tenían razones, tenían justicia, pero era una justicia a medias porque también ellos procedieron de una manera injusta, de una manera tal que de la tragedia colectiva sale la tragedia política, y los que destacan son los problemas políticos de un Agamenón. Puede ser un gobernante contemporáneo este Agamenón; y no sólo este Agamenón, sino otros muchos

Agamenones. En la *Infigenia en Áulide* de Eurípides, por ejemplo, ahí está Agamenón; otra vez queriendo organizar la expedición contra Troya. Es el gran jefe que realmente lo que hace es someterse a una especie de demagogia; con tal de ser el jefe hace lo que dice la masa; parece como que manda y, en realidad, es un mandado; es un político, pura apariencia y pura vanidad. Por dentro hay miles de matices, miles de posibilidades para expresar los temas políticos y para expresar los temas humanos.

Evidentemente, en la comedia ocurre lo mismo con su aparente frivolidad. La comedia griega no es solamente un conjunto de situaciones de risa, no es solamente un conjunto de situaciones del mundo al revés, no es solamente un conjunto de situaciones de obscenidad; es todo eso, quién lo duda, pero es algo serio. También es búsqueda para salir de la opresión del momento, para llegar a esa pacificación, para llegar a esa felicidad, para lograr el castigo del político ambicioso, de Cleón. Bien es cierto, la comedia es la comedia y el que derrota a Cleón es quizá más brutal que Cleón, es el morcillero. Y ya sabemos que la felicidad que trae el morcillero es liberarnos de Cleón, pero cuando salgamos a las pocas horas del teatro, Cleón estará allí, y si en su lugar estuviera el morcillero, ello, francamente, tampoco sería muy deseable.

La comedia es comedia, pero los temas de la vida política y de la vida humana allí se desarrollan e igualmente los temas individuales; debemos hablar del tema del sexo. Bien, en las *Suplicantes* de Esquilo los hijos de Egipto quieren llevarse por la fuerza a estas parientes suyas, las Danaides. Los hijos de Egipto hacen violencia a su libertad y no tienen derecho para ello; las Danaides son justamente protegidas por el rey Pelasgo y por su padre Danao. Tenemos este tema genérico del derecho al propio cuerpo y del abuso sexual que no es más que una parte del tema del poder; los egipcios, sencillamente, son más fuertes, vienen con sus barcos y sus

guerreros y si ellas no ceden a su voluntad, se las llevan; entonces, es un abuso, pero un abuso en términos genéricos. Por otra parte, yo decía que la tragedia griega no es de buenos y malos, tampoco son buenas las Danaides; tienen mucha razón en defenderse, en huir de estos egipcios que las arañan, las persiguen. Pero ya se sabe lo que ocurre en la siguiente pieza de la trilogía, cuando llega la boda, no sabemos cómo, y en la noche de boda cuarenta y nueve de las cincuenta Danaides asesinan a su marido egipcio. También estas mujeres ejemplifican a los que se niegan a la ley del amor y a la ley divina. En general, son temas muy genéricos, pero a partir de ahí el teatro puede poner en pie temas ya más concretos en relación con las mujeres y los hombres de Atenas del siglo V. Así, por ejemplo, en la *Lisístrata*. Con todos los temas sexuales, con toda la broma, con todo esto, Lisístrata es perfectamente seria cuando defiende la injusta situación de las mujeres. También Medea, que se queja del abandono de Jasón y de la situación de la mujer, a la cual el padre entrega a un hombre que no conoce. A partir de los antiguos rituales y de los antiguos temas genéricos de esos rituales en que intervenían jóvenes y viejos, hombres y mujeres, dominadores y vasallos, entramos en los temas genéricos de la ciudad y del individuo del siglo V, temas que son válidos todavía.

Yo decía que si llegáramos al escenario ateniense, nos encontraríamos con un espectáculo extraño que mezcla danzas tradicionales y especulaciones de filósofos; hay lo uno y hay lo otro. No se podían tratar directamente los temas humanos, decía yo, como en el teatro moderno. En realidad esto se inventó en Grecia ya con Menandro, cuyos personajes son personas de todos los días que hablan como se habla todos los días; pero en el siglo V son todavía tipos de la leyenda, tipos inventados por el poeta, pero sobre esquemas tradicionales. El héroe de *Acanienses,* por ejemplo: sólo así se podía proceder para criticar la política belicista contemporánea. A través de estos tipos se podía exponer la vida hu-

mana, pues había que respetar los tabús, había que respetar la tradición y no siempre era fácil. Ahora bien, inversamente, era muy difícil exponer los problemas de la democracia del siglo V a través de supuestos héroes demócratas como Teseo, y de aquellos dioses que hacen hijos que no reconocen, como Apolo. ¿Qué se hace con ellos? ¿Mudar la leyenda? ¿Hablar mal de ellos como hace Eurípides? Llegó un momento en que la situación del trágico griego sí era difícil. Pensemos, por ejemplo, en *Medea,* aquella que huye, que huye con Jasón y se va traicionando al padre.

Era un poco difícil hacer la defensa de la posición femenina en el siglo V a través de una heroína cuya biografía mítica era más bien la de la hechicera criminal. Eurípides es Eurípides. Eurípides se complace en llevar la contraria al público ateniense en sus obras: quedan bien las mujeres y no los hombres; queda bien el hijo natural y no el legítimo, el esclavo y no el libre. Pero el público reaccionaba mal.

A Medea le dieron el tercer premio porque sólo había tres.

Esto era el teatro griego: el teatro de la democracia de Atenas. Incluso en obras como éstas que están en los límites, que están pidiendo formas teatrales nuevas, que vendrán con el tiempo, incluso en estas obras las características generales del teatro griego se mantienen y, curiosamente, muchas veces, son redescubiertas. Más tarde, es sabido que la tragedia ha sido reinventada, sobre todo en el siglo XX, y que la actuación de los coros ha sido reinventada, y que incluso los formalismos y demás del teatro cobran nueva vida; eran importantes. A través de estos condicionamientos se exponían ideas nuevas y se podía alcanzar nueva libertad variando las formas, contaminándolas, haciéndolas servir a nuevas funciones; es este un estudio delicado que nos llevaría muy lejos. En definitiva, todos estos procedimientos, toda esta gramática con la que los autores tenían que luchar, ponían en escena argumentos tradicionales. Todo esto era difícil, pero las propias dificultades exigían un esfuerzo y se lo-

graban resultados admirables con mucha frecuencia; bien es verdad que este tipo de teatro tuvo un límite. Este tipo de teatro desapareció, pero la desformalización, la individualización, la actualización, toda una serie de características del teatro moderno, de las cuales ya he hablado, empezaron ahí con esos problemas de la tragedia antigua. A veces, en cierta medida, ha sido ya anticipado, por ejemplo, en la comedia, y en todo caso hay que decir que incluso con sus características tradicionales la tragedia y la comedia griegas han sido absolutamente importantes, e, incluso, en la medida en que han sido dejadas aparte por la evolución de la historia, su conocimiento es importante para seguir esa historia, para comprender todo lo que viene después. Continúan vivas y actuantes, y hoy día una comedia o una tragedia griega todavía pueden ponerse en escena, y lo estamos viendo; a través de sus condicionamientos son capaces de exponer problemas y situaciones que continúan siendo modernos.

En todo caso, el teatro es probablemente el género literario más original de los griegos, y dentro de él, el más original es la tragedia. Es algo único en la historia de la literatura y ha dejado una huella absolutamente indeleble hasta hoy día, mucho más amplia de lo que cualquiera pudiera figurarse.

EL TEATRO EN UNA CIUDAD: ATENAS. TEATRO Y DEMOCRACIA EN LA ATENAS CLÁSICA

Creo que es un tema importante, no demasiado estudiado, la relación entre la democracia ateniense y los géneros literarios. Hay que decir que la literatura ateniense desciende de la literatura arcaica en temas como el concepto del hombre como opuesto al de dios y el de éste (Zeus sobre todo) como defensor de la justicia, pero que ha desarrollado géneros propios que fuera de la democracia difícilmente podían existir.

Así, sobre todo, el teatro, aunque la tragedia naciera en la época de Pisístrato, 534 es la fecha tradicional de la primera presentación de un drama de Tespis; la comedia, ciertamente, nació después, ya en plena democracia, en el 485. Pero es que los tiranos pusieron las bases económicas de la democracia, que sólo con un nivel de vida relativamente elevado podía funcionar, y también las bases culturales: los grandes festivales que unían a todo el pueblo bajo la égida de cultos comunes. La tragedia es, precisamente, la culminación de las Grandes Dionisíacas, fundadas por Pisístrato.

Los géneros literarios democráticos se caracterizan, sobre todo, porque van dirigidos a todo el pueblo, al que imparten lecciones. Así, el teatro, a diferencia de la lírica, que se

dirigía a círculos cerrados; así, por supuesto, la oratoria. Otros son más selectivos en cuanto a su público, así la sofística, la filosofía y la historia.

Pero se caracterizan, sobre todo, por otro rasgo más. Son géneros de debate: en el teatro unos y otros personajes, así como el coro, exponen sus propias posiciones, la del poeta sólo podemos adivinarla. Y el conjunto se dirige al pueblo todo: así la lección que el teatro imparte *(sophrosyne* y justicia), lo mismo en los otros géneros. Por ejemplo, la historia de Tucídides obtiene conclusiones sobre la naturaleza humana, dicta al político la que ha de ser su conducta para sanar los problemas del pueblo. Los sofistas y filósofos, igualmente, imparten lecciones de trascendencia general.

Hay varios foros de debate en Atenas. Uno es, naturalmente, la Asamblea (y el Consejo), los oradores debatían ante ellos: aunque generalmente sólo se nos ha conservado uno de los dos discursos contrapuestos, es claro que oponían ideas contradictorias, los jueces eran los que habían de decidir. Otro es el auditorio de sofistas y filósofos, auditorio más reducido. Y otro es el del teatro, abierto a todo el pueblo ateniense: la caja del *theorikón* indemnizaba al que por sí mismo no podía pagar la entrada.

Por lo demás, hay que añadir que el teatro algunas veces nos presenta los debates del foro o los tribunales: los de la Asamblea en *Los Acarnienses* y *Las Asambleístas* de Aristófanes, los del Areópago o los tribunales populares en las *Euménides* de Esquilo o *Las Avispas* de Aristófanes, los de ciertas fiestas en *Las Tesmoforias* también de Aristófanes. Del mismo modo que los debates de los historiadores están impregnados de las técnicas retóricas y sofísticas y los discursos de los oradores no dejan de tener ecos poéticos.

El hecho es que en el 508 se estableció la democracia de Clístenes en Atenas por una especie de acuerdo tácito entre nobles y pueblo contra los tiranos. Y que, a lo largo de un si-

glo, la democracia se mantuvo, aunque fuera entre tensiones: duró hasta la caída de Atenas el 404, y fue restaurada en el 403 (vuelta de los exiliados), durando hasta el 438 (victoria de Filipo en Queronea).

Durante este largo período floreció la literatura ateniense, modelo de la de toda Grecia: creó géneros literarios nuevos y modificó los antiguos. Fue nuevo (o casi nuevo, estaba recién inventado) el teatro. Y fue creación ateniense la oratoria, que comenzó a escribirse, a convertirse en un género escrito, a finales de siglo, con Antifonte y Andócides. Tanto los poetas dramáticos como los oradores eran atenienses.

En cambio, los sofistas y los historiadores eran, casi siempre, extranjeros, establecidos en Atenas por el nuevo clima de libertad que allí se vivía. Hay excepciones, como son Sócrates (y los socráticos tras él), Tucídides y Jenofonte. Y con la crisis de la democracia surgió una nueva literatura política: sus autores eran ya atenienses (Aristófanes, *Asambleístas*; Platón, *República*; Isócrates, *Panatenaico*, *Areopagítico*, *Panegírico*; Aristóteles, *Política*), ya no (Faleas y los autores de diversas utopías).

Porque en una primera fase la política entraba dentro de los diferentes géneros: el teatro, la oratoria, la filosofía, la historia. No tenía un género independiente.

El caso es que a comienzos del siglo V cambió totalmente el panorama literario. La epopeya siguió recitándose y hubo incluso alguna nueva, por obra de Antímaco y otros; la lírica se seguía cantando en los banquetes de los aristócratas. Pero en el campo de la poesía el centro de la escena estaba ahora ocupado por el teatro. Y surgía la historia, que con Heródoto y Tucídides estaba llena de discursos enfrentados en los que se exponían opiniones diversas. ¿Debía Jerjes invadir Grecia o no? ¿Debía Esparta enfrentarse a Atenas? ¿Quién tenía razón, Nicias o Alcibíades sobre el controvertido tema de la expedición a Sicilia?

Y surgió la sofística, que investigaba el tema del poder, de la justicia, de la democracia, seguida en esto por los socráticos y, luego, por Platón.

Ésta es la literatura ateniense. Un campo abierto a todas las opiniones, una cancha para el diálogo. Sus autores pertenecían casi siempre a las clases, si no nobles, sí al menos acomodadas; sólo se conoce un hijo de artesano, que es Sócrates. Se trata de una literatura que trata de evaluar los rendimientos de la democracia, que raramente la combate de frente. Propone soluciones idealistas. Y, a partir de un momento, la revolución de 411, está abocada al golpismo de los aristócratas, triunfe o no.

Esto es lo nuevo de esta democracia: quedan motivos de rencor debidos a las confiscaciones, los exilios. Quedan, sin embargo, posibilidades de reforma. Dentro de esta literatura, es el teatro el género más nuevo.

La creación de la tragedia entra dentro de este cuadro. Cuando nació la democracia por un acuerdo de los nobles y el pueblo contra los tiranos, la gran variación respecto al cuadro anterior fue el nuevo sentido de autogobierno del pueblo, de libertad. Todo lo demás continuó; y continuó, sobre todo, la tragedia.

No es cuestión de repetir aquí ideas sobre el origen de la misma que he expuesto en mi *Fiesta, Comedia y Tragedia* [1]. Para mí, fue un acto consciente que aprovechó la existencia de *comos* o compañías ambulantes que habían convertido en espectáculo la antigua lírica mimética, especializada en temas del mito heroico. Pisístrato y Tespis quisieron crear para sus fiestas un género de lírica que superara a todos los demás, y lo lograron. Era un género que, suplementado por el posterior de la comedia, dio a Atenas, en el siglo V, el primado de la poesía.

Pero son géneros, tragedia y comedia antigua, para nosotros comedia aristofánica, que se comprenden mal o no se comprenden sin la existencia del régimen democrático. Su

argumento procede, en un caso, como queda dicho, de la leyenda heroica; en el otro consiste en mitos «modernos» creados por los poetas sobre esquemas tradicionales, uniendo personajes de todos los días con otros del mito y otros de pura invención. En los argumentos y en el aspecto formal –organización de unidades literarias desarrolladas a partir de precedentes previos, vestuario, música– ambos géneros conservaban mucho de tradicional. Pero lo nuevo, lo que los asimilaba al nuevo régimen, era la presencia constante del debate.

La antigua lírica de un Píndaro o un Simónides se limitaba a dar su lección sobre la vida humana a partir de sucesos o circunstancias muy concretos: fiestas religiosas, victorias en los Juegos, funerales. También la tragedia da su lección: admira la grandeza del héroe, ejemplar supremo de hombre embarcado en la acción, le llora en su caída, propugna una sociedad más humana en la que prevalezca la *sophrosyne*. Pero lo característico es el juicio matizado y complejo, la multiplicidad de opiniones, el debate. Es el ambiente democrático el que, a escala mítica, aquí se reproduce.

Hay un ideal democrático en todo Esquilo, el de la democracia religiosa en que los dioses apoyan al que respeta sus normas: lo he expuesto en mi *Ilustración y Política en la Atenas Clásica*[2]. Pero es la tragedia toda la que es un género democrático. Y no sólo porque manifieste constantemente desconfianza ante el abuso de poder de un Agamenón o un Creonte, porque exponga las razones de los troyanos vencidos frente a los aqueos vencedores, porque en Eurípides tome tantas posiciones liberales. Es algo más profundo. Veamos más despacio.

En Esquilo, *Los Persas* presentan una ideología monolítica: están los persas, que representan tiranía y conquista, y los griegos, que son libres y se defienden. Los dioses apoyan a éstos, que triunfan: es la justificación de la democracia. Pero luego, ya en las *Suplicantes* y en los *Siete* y en el *Agame-*

nón y el *Prometeo*, comienzan las luces y las sombras. «¿Qué decisión está libre de males?», dice el rey Agamenón (*Agamenón* 411); y antes de obrar, Pelasgo consulta al pueblo. Es doble la imagen de Etéocles, de Agamenón, de Prometeo: son salvadores y liberadores, también violentos y egoístas. Han de debatir con personajes que sostienen otras opiniones y que a veces representan la justicia, a veces posiciones igualmente discutibles o rechazables.

Todos los problemas que interesan a una ciudad libre son presentados en escena. Los de la libertad y la tiranía, la conquista injusta y la defensa del propio país. El de los límites del poder, el riesgo de que éste vaya más lejos de lo debido, el del conflicto entre el poder político y la ley religiosa tradicional, y tantos otros. Cierto que entran también, a partir de un momento, problemas personales, individuales: pero los sociales y políticos tienen primacía. Basta abrir Esquilo y Sófocles para darse cuenta de ello.

Y son problemas que se reencuentran en Eurípides, donde aparecen también otros, a veces tocados ya antes: los de las relaciones entre hombres y mujeres, nobles y pueblo, espíritu racional y religioso, etc.

A veces se ha intentado definir de una manera cerrada y decisiva la ideología de un hombre tan abierto a todas las ideas como Eurípides. Sin negar que, evidentemente, tenía sus ideas, que más o menos adivinamos, lo esencial es que sus obras son una oportunidad para el debate de todas las posiciones, de todas las ideas que luchaban en la época. La tragedia era un tercer foro, junto al de la Asamblea y al del auditorio de sofistas y filósofos, para airear y debatir, aunque fuera con vestidura mítica, los mismos problemas.

Y, por supuesto, también la comedia aristofánica, que no sólo habla de ideas generales sobre el poder y la libertad, la antigua y la nueva educación, sino también de temas tan concretos como los jurados atenienses o la guerra y la paz. El que el poeta haga triunfar y favorezca unas u otras posicio-

nes no impide, sino al contrario, que todas ellas encuentren en sus obras sus defensores.

Este tema del debate ideológico es el que creó una unidad entre los géneros literarios que nacieron en Atenas o que en Atenas se adaptaron a las exigencias de la ciudad. Es, probablemente, el que más contribuye a la unidad de la literatura ateniense.

En cambio, hay que decir que poco cuentan en la historia literaria monótonas series de anécdotas, de enfrentamientos entre clases en el momento del cambio de poder.

Pero volvamos a la tragedia. Es, como he dicho, mito dramatizado, mito habitualmente con proyección política. En ella los problemas políticos actuales son tratados bajo el simbolismo del mito. Con esto no me refiero tanto a las alusiones, más o menos seguras, a la actualidad política cotidiana, como a los grandes problemas: libertad contra tiranía, en los *Persas* de Esquilo; derechos del poder y de los súbditos, en el *Prometeo* y la *Antígona*; el tema del vencedor y los vencidos, de la culpa y del castigo (con proyección política) en la *Orestea*, las *Troyanas*, etc. El mito difumina ciertos contornos (por ejemplo, tanto el poder democrático como el no democrático deben expresarse a través de la figura del héroe). Y la tragedia configura diversas concepciones del poder político, incluso dentro de un sistema democrático. Es exposición y al mismo tiempo parénesis, enseñanza dirigida a todo el pueblo, siempre expresada de una manera antiagonal, humana, democrática en suma [3].

Ahora bien, habría que insistir en que la tragedia, sobre un fondo general democrático, no defiende, a partir de Esquilo, opciones políticas ni personales concretas. Expone y reflexiona: el tema de lo trágico de la vida humana, que no puede ni debe rehuir la acción y es víctima de la misma, la domina. Es ahí donde surge la oposición a otros modos de pensar, sobre todo a la filosofía socrático-platónica, como hemos de estudiar más en detalle.

En suma, está en la tragedia el tema del héroe y está el tema de la *sophrosyne*: se elogia al héroe y se recomienda *sophrosyne*, lo cual no deja de ser una contradicción. El héroe no tiene *sophrosyne*: ni siquiera una Antígona, el coro así se lo reprocha (852 y ss.) y ella no se defiende, confiesa (924) que su piedad ha sido una impiedad. Sólo tienen una *sophrosyne* completa ciertos personajes secundarios, los «buenos» que diríamos, un Pelasgo en las *Suplicantes* de Esquilo, por ejemplo. Y éstos no son héroes trágicos: con ellos no habría tragedia. Ni siquiera la habría con sólo un personaje como Neoptólemo (en el *Filoctetes* de Sófocles), que abandona un momento su *sophrosyne* para retornar luego a ella.

Esquilo defiende una justicia religiosa: es el fundamento de la democracia, equilibrio de nobles y pueblo y victoria sobre un imperio tiránico. Sófocles insiste en que el héroe es hombre y no dios, de ahí su caída cuando se deja llevar por el orgullo. Eurípides, en un humanismo no exactamente religioso. Se ataca una y otra vez al tirano, se exponen los límites del poder: un Prometeo, un Edipo los hacen ver bien claramente.

Son los temas de la libertad y la tiranía, el de la conquista injusta, el de la defensa del país. Se preconiza justicia y perdón y no derechos de sangre *(Euménides)*, luego problemas personales del súbdito y el rey, los hombres y las mujeres, los libres y los esclavos.

En diversos lugares me he ocupado de esa superación por Esquilo del dilema trágico, algo que, por lo demás, es cosa bien conocida. Pero querría insistir en que, como señalé antes, esa superación no niega la tragedia, sino que a ella se llega precisamente a través del acontecer trágico. Entonces, si la conciliación no evita la tragedia, ¿cuál es la enseñanza? Éste es el problema: el problema de toda la tragedia, el que intentaron resolver los socráticos.

También en la comedia se debaten los problemas políticos: los temas de los jurados, de los demagogos, de la guerra

y la paz. Pero la comedia, aunque también tenía su justicia, como dice Aristófanes (*Acarnienses* 500), y trataba de defender la antigua moralidad y valor, y criticaba los abusos políticos, tiene menos novedad y trascendencia. Porque es menos original y porque es comedia y lo envuelve todo en risa y es difícil, muchas veces, deslindar la idea de la sátira, el sarcasmo y demás.

Vuelvo a la tragedia. Hemos estudiado ya, y no voy a repetirme, el papel de la teoría político-moral en Esquilo, principal representante para nosotros de la ideología de la que he llamado «democracia religiosa». Fue, creo [4], una innovación suya la «trilogía ligada», en que un mismo tema se desarrolla a lo largo de las generaciones, dando lugar a la lucha de las ideas –conflictos de autoridad y libertad, de crimen y castigo, de hombres y mujeres– hasta llegarse a una pacificación: un acuerdo, un acto de humanidad, un perdón. Muy influido por Hesíodo y Solón, desarrolló, de otra parte, el tema del castigo del injusto por obra del dios, y ello con una trascendencia política. Moralidad, justicia y libertad, respeto a las leyes divinas en suma, son para él los fundamentos tanto de la vida del individuo como de la vida política de la democracia ateniense.

Si recojo aquí estas ideas es, simplemente, para recalcar la existencia en Esquilo de un elemento no trágico, la «ruptura del dilema trágico» de que hablé en otra ocasión.

Pero Esquilo es bien consciente de que esa justicia actúa dentro de un acontecer trágico. Sólo por el sufrimiento llega el aprender (*Agamenón* 177 y ss.); no hay triunfo sin sufrimiento (*Suplicantes* 442). Pues bien, es esta grandeza y sufrimiento del héroe lo que a la larga caló más. Los trágicos que siguieron a Esquilo se centraron en este tema, aunque no sean ajenos a su repercusión política. La trilogía ligada desapareció, la acción y el sufrimiento del héroe quedaron en el centro. Es este tipo de tragedia, el que ponía por modelo a hombres grandes cuya acción se admiraba, pero producía

horror y el poeta desaconsejaba, el que ocupaba el centro de la escena ateniense.

La tragedia admiraba y hacía admirar al héroe, pero también le lloraba y aconsejaba *sophrosyne:* prudencia, templanza, que es lo que los héroes no tienen. ¿En qué quedábamos? ¿No habría una salida, un compromiso racional de acción y de éxito? ¿O de renuncia al éxito exterior?

En respuesta a esta pregunta surgieron las filosofías racionales de la sofística de que he hablado. Y la filosofía socrático-platónica, con vocación de llegar a las mayorías, de revolucionar al hombre y al estado. No es de extrañar, pues, que, como antes dije, fuera con la tragedia con quien primero chocara.

Es en el *Banquete* platónico donde encontramos el más claro testimonio del duelo entre la poesía (más concretamente el teatro y, dentro de él, la tragedia) y la filosofía, la de Sócrates y Platón, por el alma de Atenas. Así es como veía el diálogo un libro de Gerhard Krüger [5] y así lo expliqué yo, con ulteriores precisiones, en un trabajo titulado «El *Banquete* platónico y la teoría del teatro» [6].

A partir de un cierto momento, el teatro resultó insuficiente como escuela de la ciudad y como filosofía. Esa concepción trágica del hombre, esa ambigüedad sobre el tema del héroe, no satisfacía a todos. Surgieron las filosofías humanistas, ilustradas, de carácter relativista, y surgió la filosofía socrática, que trataba de sentar normas generales, racionales, válidas para siempre. De ahí la lucha de poesía y filosofía (y retórica también) por el alma de Atenas. Y la creación de una tragedia escapista, psicológica o religiosa. De ahí la decadencia de la tragedia desde el final del siglo V y la decadencia, también, de la comedia antigua, de tema político. Ni siquiera la exposición de programas reformistas, más bien utópicos, pudo salvarla.

El fin de la democracia ateniense significó, así, el fin de la literatura democrática. No sólo del teatro a la antigua usan-

za, también de la sofística y de la oratoria; y de la historia a la manera de un Herodoto o un Tucídides. Una nueva era, monárquica y dogmática, comenzó a partir del 338. Y, de acuerdo con ella, una nueva literatura.

II. LOS GRANDES TRÁGICOS Y CÓMICOS

LA ESTRUCTURA FORMAL DE LAS TRAGEDIAS TEBANAS

1. Orientación general sobre las tragedias tebanas

Por más que las tragedias tebanas que conservamos pertenezcan las más de ellas al ciclo de los *Siete*, me parece interesante un tratamiento conjunto de las mismas y *Las Bacantes* de Eurípides, que se refieren a otro momento, próximo al fundacional, de la historia mítica de Tebas. Este tratamiento voy a hacerlo desde el punto de visto formal, de la estructura de las obras. Pues pese a un mayor interés, desde hace no mucho, sobre los problemas formales del teatro griego, todavía son poco conocidos de los lectores y amantes de los griegos, incluso de muchos helenistas. Y de los directores de escena y de los escritores y poetas modernos interesados por los griegos. Y, sin embargo, las cuestiones de forma y estructura son esenciales si queremos entender algo del teatro griego. Y, concretamente, de las tragedias tebanas. Pues muchas veces, por causa de traducciones en prosa que no distinguen entre partes en trímetros y partes corales o cantadas, corifeo y coro, etc., los lectores y aun los directores de escena modernos pierden de vista lo que podemos saber sobre la organización interna, la estructura, de las piezas anti-

guas y sobre su puesta en escena allá en la Atenas del siglo V. Se ven perdidos, tienen que imaginarlo, inventarlo todo por sí mismos: con acierto o no. Es muy raro el caso de un poeta como García Lorca que, a través de malas traducciones y con ayuda al tiempo de la tradición del teatro popular, ha logrado comprender y renovar la antigua relación de contenido y forma de la tragedia griega [1].

Y, sin embargo, tanto como el mito en sí y la versión que de él da el autor teatral antiguo –el autor trágico, en nuestro caso– es importante su organización formal. La tragedia griega está muy formalizada: el autor trágico tiene que introducir el mito en unas estructuras formales tradicionales, que dejan, ciertamente, un margen a la elección y la innovación. No hay contenido sin forma ni forma sin contenido: esto es esencial en toda la literatura y, más que en ningún otro caso, en el del teatro griego.

No resulta posible dar aquí una información suficiente sobre las formas tradicionales, las unidades mínimas, que se combinan en una tragedia griega para crear su estructura. Básteme remitir aquí a mi libro sobre los orígenes del teatro griego y a alguna bibliografía adicional [2]; también, a algunos trabajos míos en que intento explicar la intención de dos tragedias griegas a partir de su forma y viceversa [3].

Para dar una mínima información previa, avanzaré que me refiero a dos órdenes de hechos, presentes en toda tragedia griega:

a) Escenas-tipo como el prólogo; la *párodos*; el *agón* (enfrentamiento), central en toda tragedia; el *treno* o canto de duelo, a veces incluido en una escena funeraria; la escena de mensajero; la de súplica; el himno; etc.

b) Tipos de actuación de actores y coro como la *resis* o parlamento de los actores o la monodia de éstos; el diálogo en recitado de los actores, ya dos, ya tres, ya con intervención del corifeo, a veces estocomítico; el estásimo coral; el *epirrema* en que alternan el canto del coro y el recitado del

actor (o al revés); escenas más complejas en que se combinan varios de estas otras más elementales.

Naturalmente, una escena-tipo puede combinar más de uno de estos recursos o utilizar unos u otros según la fecha, el autor o la intención de la pieza. Hay prólogos que son una *resis*, otros que son un diálogo, otros que combinan lo primero y lo segundo; hay *agones* de coro, de coro y actores, de actores; etcétera. Las escenas-tipo pueden repetirse, variarse su orden, y pueden no ser utilizadas. Por otra parte, según avanzó la historia del teatro griego, hay una tendencia a la desritualización de las escenas-tipo, al borrado de las fronteras entre las escenas-tipo, a la desformalización en suma. Pero los elementos formales tradicionales siguieron siendo importantes.

Pero ya decía yo que no quería entrar aquí despacio en este tema. Lo importante es saber que los trágicos utilizan los mitos de sus obras con intenciones muy determinadas y que al servicio de estas intenciones está la forma. La forma, la estructura de las obras es, por tanto, una ayuda con la que podemos contar para penetrar, al cabo de los siglos, en las intenciones religiosas, filosóficas, poéticas de los trágicos antiguos. Y para comprender el funcionamiento dramático de sus obras en la escena.

Las tragedias del ciclo tebano, aun tratadas sumariamente, pueden suministrar una buena ejemplificación de lo que queremos decir aquí.

Sólo han llegado a nosotros (prescindiendo de los fragmentos) seis tragedias tebanas: *Los Siete contra Tebas*, de Esquilo; la *Antígona*, el *Edipo Rey* y el *Edipo en Colono*, de Sófocles; y *Las Bacantes* y *Las Fenicias*, de Eurípides. Todas desarrollan, en sustancia, el tema del poder y sus riesgos, pero con infinitos matices diferenciales, expresados por los mitos y las estructuras de las respectivas tragedias. Vamos a intentar decir algo de lo uno y de lo otro y de su estrecha relación. Dejo aparte, como se ve, las tragedias que tienen el mito de Heracles como tema.

No son iguales el orden mítico y el orden cronológico de estas tragedias; ni tampoco, veremos, su «orden estructural», si cabe hablar así; es decir, su colocación dentro de una hipotética escala de evolución formal y estructural. Pienso que conviene esquematizar aquí estos tres órdenes, para ocuparnos luego fundamentalmente del tercero.

1. *Orden mítico*

a) *Las Bacantes*. La historia de la persecución del dios Dioniso por su primo el tirano de Tebas Penteo y del castigo de éste, muerto por su propia madre Agave, a la que enloquece el dios, se coloca dos generaciones antes de los dramas relativos a Edipo. Estamos todavía próximos a los orígenes de Tebas: su fundador, Cadmo, aparece en escena y es el abuelo de Dioniso y Penteo a través de sus hijas Sémele y Agave, respectivamente. De otro hijo suyo, Polidoro, nace Lábdaco, el padre de Layo y abuelo de Edipo.

b) *Edipo Rey*. La historia es bien sabida: Edipo, el gran rey liberador de Tebas, ha de exiliarse cuando se descubre que ha matado a su padre Layo y se ha casado con su madre Yocasta, sin sospecharlo. Ya se conoce la paradoja: el buen rey, no exento del orgullo que da el poder, sufre por crímenes que no cometió a sabiendas: es el médico enfermo, el justiciero castigado. Hondo misterio.

c) *Edipo en Colono*. Es la tragedia de Edipo desterrado, acompañado de sus hijas Antígona e Ismena, y de su muerte, transformado en héroe protector de Atenas. Aquí el tirano es Creonte, el rey de Tebas que quiere raptar a Edipo por la fuerza; el buen rey, que le protege, es Teseo el ateniense.

d) *Los Siete contra Tebas*. Es el tema trágico de los hijos de Edipo, Etéocles y Polinices. Éste no quiere ceder el trono de Tebas, aquél la ataca con el ejército extranjero de los Siete:

son impíos los dos y los dos mueren en lucha fratricida. Sólo así es liberada Tebas.

e) *Las Fenicias.* Eurípides ha rehecho el drama de Esquilo, con variantes formales e ideológicas: buen ejemplo para estudiar los diferentes tratamientos que pueden darse a un mismo tema mítico, levemente modificado.

f) *Antígona.* Tema no menos trágico de la hija de Edipo, Antígona. Es no menos conocido: Antígona entierra a su hermano Polinices, pese a los decretos del tirano Creonte, que la lleva a la muerte. Hay el sutil castigo del tirano que empezó, igual que Etéocles y Edipo, como liberador: todos le abandonan, no puede remediar el mal que ha hecho, cae en la angustia.

2. *Orden cronológico*

No coincide. Véase:

a) *Los Siete*: 467.
b) *Antígona*: 442.
c) *Edipo Rey*: 429.
d) *Las Fenicias*: hacia el 408.
e) *Edipo en Colono*: antes del 406, año de la muerte de Sófocles.
f) *Las Bacantes.* Igual fecha, aproximadamente.

Hay una amplia dispersión de fechas, como se ve. *Los Siete* es obra de la plenitud de vida de Esquilo, nueve años antes de la *Orestea*: del período de la democracia conservadora de Cimón, del tiempo de esplendor que siguió a las guerras médicas. *Antígona* es de la gran época de la democracia de Pericles; *Edipo Rey,* del año de la muerte de éste, comenzada ya la guerra del Peloponeso. Las otras obras son ya del final de esa guerra perdida, época de desesperanza para Atenas; las

dos últimas, de los últimos años de la vida de Sófocles y Eurípides.

Como se ve, no sólo no hay relación entre estas fechas y la cronología mítica, tampoco entre las mismas y los tratamientos ideológicos del tema de la tiranía, en términos generales. Aunque claro que pueden encontrarse relaciones con problemas contemporáneos: temores de Sófocles sobre los avances del estatismo y el desprecio de las creencias tradicionales [4], reflejo en *Las Fenicias* de las teorías inmoralistas sobre el poder de ciertos sofistas, reflejo en *Las Bacantes* del avance a fin de siglo de los cultos orgiásticos y los valores no políticos.

En cambio, hay una cierta relación, pensamos, entre las fechas en cuestión y el «orden estructural» de que hemos hablado. Damos un esquema, que anticipa lo que va a seguir luego.

3. *Orden estructural*

a) *Los Siete.* Tragedia arcaica, de situación, con un solo actor en escena, con *agones* por tanto entre ese actor (Etéocles) y el coro y escenas de información entre el Mensajero y el coro.

El verdadero *agón*, la muerte de los dos hermanos en lucha fratricida, tiene lugar lejos de la escena, al pie de las murallas de Tebas. Es como una segunda acción, a cargo de los dos ejércitos enemigos y de sus jefes: sólo muertos llegan éstos a la escena, en el entierro con que concluye la tragedia.

b) *Las Bacantes.* Con rotura completa del orden cronológico, Eurípides crea un drama arcaizante en que el coro de bacantes asiáticas es central en la acción. Pero hay, claro está, dos actores principales, Dioniso y Penteo, que debaten en *agones* de actor, ideológicos. Pero, como en Esquilo, hay una acción fuera de la escena, el *agón* en el monte entre Penteo y

las bacantes tebanas acaudilladas por Agave. Le dan muerte: y sólo entonces llega el cadáver a la escena, para el *treno* o planto finales. Eurípides puede así fundir lo antiguo y lo moderno para un drama religioso e ideológico no disímil de los de Esquilo.

c) *Antígona.* Es ya de estructura moderna, con un coro menos activo, que sólo al final se enfrenta al tirano, y con *agones* de actor entre éste y los demás personajes: Creonte, Antígona, Tiresias. Sirven para trazar los caracteres y presentar las posiciones ideológicas. Es nuevo que las muertes sean de los personajes en principio secundarios (Antígona, su enamorado el hijo de Creonte Hemón, la mujer del tirano Eurídice) y que el *treno* final sea de Creonte, el tirano que queda vivo, un *treno* por sí mismo y por aquellos a quienes ha llevado a la muerte.

d) *Edipo Rey.* Sustancialmente, es obra semejante, con Edipo enfrentándose en *agones* a Creonte, Tiresias, el Mensajero de Corinto, el Servidor; con el suicidio final de Yocasta, paralelo al de Eurídice; con el *treno* final de Edipo por sí mismo y su familia, paralelos al de Creonte. Pero la paradoja del *Edipo* consiste en que el tirano, el culpable al que Edipo se enfrenta, resulta ser él mismo y, en cambio, en la obra ha de enfrentarse a personajes secundarios libres de su obcecación. Hay un juego sutil; de resultas de él resulta que los *agones* derivan en escenas de información y éstas en *agones:* todo empuja la trama hacia adelante. Sófocles ha inventado así la tragedia de intriga, casi policíaca, que es al tiempo una exploración de lo más profundo del alma del tirano. Del hombre, en suma.

e) *Las Fenicias.* Variando levemente el argumento de *Los Siete* (Yocasta vive y está en Tebas, hace entrar secretamente a Polinices y trata vanamente de reconciliarle con su hermano), Eurípides ha construido un drama más moderno que el de Esquilo. El peso está ahora no en el coro, sino en los actores: tres en realidad. Y todo culmina en el *agón* entre

los dos hermanos: *agón* ideológico en que se dilucida el tema del poder, la incapacidad de ceder de los dos ambiciosos. Tema que en Esquilo nos llega sólo indirectamente.

f) *Edipo en Colono*. Al final de su vida Sófocles ha construido una tragedia poco trágica. Acaba bien, pues la muerte misteriosa de Edipo en el bosque de Colono, arrebatado por la divinidad, es gloria para él y triunfo para Atenas. No hay propiamente *treno* por parte de las niñas Antígona e Ismena y el coro, sino reflexiones sobre su destino futuro. Es un nuevo tipo de tragedia, la tragedia episódica: el tirano Creonte sólo aparece en episodios, en *agones* con Edipo y Teseo, apenas influye en el curso de la acción. Que no es acción propiamente, sólo la culminación del destino de un hombre bendecido por los dioses.

Puede verse en lo anterior que papeles de personajes como Edipo, Creonte y Yocasta cambian de obra a obra, incluso en el mismo poeta. Y que, aprovechando los mitos y los elementos estructurales preexistentes, se construyen tragedias muy diversas en el detalle, aunque el tema del castigo del hombre poderoso y lleno de orgullo esté siempre en el centro.

Vemos que ya es una situación sólo resuelta al final, ya una acción, lo que interesa; ya es importante la pintura de caracteres, ya menos; ya hay la tradición del tirano que muere, ya derivados de ella, ya la paradoja del justiciero injusto. Y que se procede unas veces sobre la base de cargar el peso de la obra sobre un coro escénico y otro externo, otras sobre *agones* de actor, otras se recurre al tipo episódico; cuando no, se combinan dos de estos tipos, así en *Las Bacantes*. Vemos también que si establecemos como tipos básicos la tragedia coral, la de *agones* de actor y la episódica, se siguen en este orden, pero con variantes, vueltas atrás y contaminaciones.

A partir de elementos limitados de contenido y forma es una larga galería de obras diferentes, con ideas poéticas,

pensamiento religioso y humano y estructuras diferentes lo que se presenta ante nuestros ojos. Y nos encontramos ante sólo un pequeño muestrario de la tragedia griega.

2. Algunas reflexiones

El tema central de las tragedias tebanas es, resulta claro, el del poder, como lo es en general en la tragedia griega: sea en el mito del enfrentamiento de Dioniso y Penteo, sea dos generaciones más tarde en los mitos relativos a Edipo y sus hijos. El héroe que es grande, que se considera a sí mismo y es a veces en realidad el salvador de su patria, se convierte en un momento dado, precisamente por su grandeza y por el curso habitual de lo humano, en el gran obstáculo que hay que apartar y que es apartado. Sufre o muere. Pero también hay elementos cuestionables en su vencedor y en su misma derrota. Y el público antiguo y el lector moderno sufren, no sólo el héroe y los demás personajes del drama.

Pero existen mil matices según el autor trágico, la cronología, el mito, la orientación misma que se dé a éste. Orientación para expresar la cual son decisivas tanto la versión concreta del mismo, como su exposición por medio del manejo de los elementos tradicionales de forma y de la organización de éstos en la estructura de las obras.

Lo dicho hasta aquí puede ser útil para estudiar con un poco más de detención el detalle de las diferentes tragedias.

Hay una primera oposición que establecer: la que hay entre una tragedia que es parte de una trilogía, como *Los Siete*, y las que, las demás, representan una obra completa. No se puede juzgar *Los Siete* sino dentro del conjunto de la trilogía que cierran: es toda la herencia de los crímenes que se suceden de generación en generación la que aquí encuentra su término en una paz final que pasa por la doble muerte de los hermanos. Las otras tragedias son individuales, cerradas en

sí: momentos trágicos aislados, aunque haya, aquí y allá, eco de los precedentes de los mismos.

Hay otra diferencia fundamental, ya apuntada, entre la obra de Esquilo y las demás aquí estudiadas. Es obra con un solo actor principal, que hace el papel de Etéocles. Polinices no puede pisar la escena porque el poeta sólo dispone de dos actores y el poeta necesita del segundo para hacer de mensajero: sólo cuando éste trae la noticia de la muerte de los dos hermanos pueden los dos actores encarnar los papeles de Antígona e Ismena, que acompañan a los cadáveres y hacen el planto por ellos.

De ahí que nos hallemos ante una tragedia de situación. Esta situación, la de Tebas asediada por el ejército enemigo mientras dentro quedan el coro de mujeres atemorizadas y el rey que defiende la ciudad, es la que se presenta al espectador según va evolucionando. Ello no puede ser sino a través del prólogo de Etéocles, de las intervenciones del mensajero, de los diálogos epirremáticos del rey y el coro, que le suplica: son *agones*, si se quiere. Todo culmina en la decisión de Etéocles: en ella hace crisis la situación. Etéocles va a salir a luchar con su hermano. Volverán los dos, ya cadáveres, para la escena final del planto. Pero la verdadera acción, la lucha fratricida, será lejos de la escena, en el campo de batalla.

Nos hallamos, así, ante una tragedia de situación y ante una tragedia que pinta el destino del héroe, ese hombre superior hecho de luces y sombras que al final muere y es llorado. Sólo un carácter, el de Etéocles, puede ser descrito. Y en esta pintura la función del coro, ante el que el héroe no cede, es importante: es tan protagonista como el rey, representa como él a la ciudad, pero sin su vocación heroica.

Así, Esquilo ha podido escribir, con elementos mínimos, una tragedia que pinta la situación angustiosa de la ciudad cercada y el destino heroico, pero infausto, de su rey. Etéocles es el primer héroe trágico que pisa la escena griega dentro de las tragedias conservadas.

Las otras cinco tragedias son ya individuales; y sus autores disponen de tres actores, lo que les permite presentar dos caracteres heroicos, tres incluso en algunos momentos. Esto quiere decir que el papel del coro disminuye a veces y que el desenlace de las obras puede producirse dentro de la escena, cuando no es de muerte propiamente. Pero existen soluciones mixtas.

Se dan, por ejemplo, en *Las Bacantes*, ya lo hemos anticipado. Aquí dentro de la escena hay una acción no disímil a la de *Los Siete* entre Penteo y el coro de mujeres tebanas, que se le oponen defendiendo la nueva religión que trae Dioniso. Las apoyan en esta posición personajes secundarios como son Cadmo y Tiresias. Todo inútil: el héroe no cede, tampoco aquí; y recibirá el castigo, también él, fuera de la escena y, también él, llegará luego muerto para ser llorado en ella. Todo esto es arcaico, ya lo hemos dicho.

Pero Eurípides maneja un segundo actor que encarna al antagonista, Dioniso. Pues Penteo, en mayor medida que Etéocles, se convierte en un «malo» a la manera del Creonte de *Antígona*: pienso que hay influjo de esta tragedia. Como en ella, toda la tragedia de Eurípides está recorrida por los *agones* de protagonista y antagonista, Penteo y Dioniso. La «situación» de que hablábamos antes, en este caso, la de la ciudad de Tebas sobre la que se abate el ímpetu de la nueva religión dionisíaca, está, pues, descrita mediante un procedimiento doble: el antiguo de oponer al rey y el coro, el nuevo de oponer al rey y su antagonista.

Naturalmente, se gana en matices. Están los dos coros, aunque uno de ellos sólo al final, acaudillado por Agave, llegue a la escena. Están protagonista y antagonista, y éste, Dioniso, se convierte en el verdadero centro de la acción aunque es un dios, no un héroe propiamente: perseguido, es liberado, triunfa, se venga. En su contraste con Penteo, en el que tiene al lado, además, a los personajes secundarios, está el verdadero juego dramático, ahora. Y no deja de haber pa-

radojas trágicas, como ya en *Los Siete*. Resulta, pese a todo, enigmática la figura de Dioniso, dios salvador y dios cruel; y Penteo no deja de tener, para algunos al menos, rasgos defendibles. El héroe no es de una pieza, es humano. Y el poeta encuentra cada vez más posibilidades de exponerlo ante el público.

De un modo semejante, cuando el propio Eurípides rehace en sus *Fenicias* el tema de *Los Siete*, conserva algunos de los recursos de la pieza de Esquilo, añadiendo los nuevos. Pues también aquí los dos héroes mueren fuera de Tebas: en este caso, es un mensajero el que trae la noticia de su muerte y se elimina la escena del duelo. La escena final se refiere al destierro de Edipo, acompañado de sus hijas: algo, realmente, más bien episódico, aditicio. Una tragedia de Esquilo es más plena, más cerrada.

Pero, ya lo anticipábamos antes, Eurípides ha alterado el mito para enfrentar en *agones* de actor a los dos hermanos y a Yocasta. Una vez más es el recurso adecuado para pintar los caracteres y, sobre todo, para expresar las diversas posiciones respecto al tema del poder y al de la paz y la guerra. Lo que en Esquilo estaba implícito, aquí está explícito: y hay neutralidad respecto a los dos hermanos. El coro, por supuesto, sufre disminución.

Como se ve, hemos preferido enfrentar a Esquilo con Eurípides, cuyas dos obras aquí estudiadas hemos calificado de mixtas. Uno de los dos elementos que las componen lo hemos derivado de Esquilo; otro de Sófocles y, sin duda también, de tragedias anteriores de Eurípides, que en los últimos años de su vida se ha sentido atraído por algunos de los recursos más tradicionales. Aunque algunos de estos recursos se descubran también, aquí y allá, en las piezas de Sófocles.

Pero éstas, las tres que nos ocupan, son las más innovadoras, pensamos, respecto a la vieja tradición. Y, más que ninguna, la *Antígona*.

Sófocles introduce matices nuevos en el mito tebano. Creonte, que aparece en la *párodos*, va a ser, en principio, el héroe central, pero, como luego Penteo, estará desde el principio cercado por las fuerzas que se le oponen. En cierto modo, como en *Los Siete*, pero ahora, más que por el coro (éste iniciará la obra con un canto de victoria, sólo al final se opondrá al tirano), están representadas por la antagonista, Antígona, y por una serie de personajes como son Hemón, Tiresias, incluso el guardián y Eurídice. Son los *agones* de actor el medio que se empleará preferentemente para presentar esta oposición.

Igual que en *Las Bacantes*, pero con escasa intervención del coro. Como en dicha obra, el prólogo será utilizado, también, para poner de relieve las posiciones de ese partido contrario: sólo que aquí no consistirá en un parlamento de Antígona (como en *Las Bacantes* lo es de Dioniso), sino en un diálogo Antígona/Ismena, destinado a caracterizar a Antígona.

Hay, pues, un gran avance en Sófocles. Tras el prólogo y tras la *párodos* ritual, un canto por la victoria, lo que encontramos es, fundamentalmente, una serie de *agones* de actor que culminan con uno con el corifeo. A más de esto, hay los cantos del coro que subrayan las emociones de cada momento, la corta escena con Eurídice, la entrada de los dos mensajeros que traen noticia de las muertes de Antígona y Hemón el primero, de Eurídice el segundo, y el éxodo con el *treno* de Creonte por sí mismo.

Sófocles, subrayando con sus nuevos recursos el tema del héroe enfrentado a los personajes no heroicos y siendo abatido al final, ha conseguido efectos nuevos. No hay muerte de Creonte, sólo desgracia y soledad, pues se ha herido a sí mismo en realidad: la acción concluye, así, dentro de la escena, no fuera como en las tragedias de que antes hemos hablado. Y, ya lo hemos dicho, hay una duplicación del héroe. Como en *Las Bacantes*, pero en grado mayor: pues Dioniso

es un dios mientras que Antígona es una heroína, que muere. Es el contraste Creonte/Antígona la verdadera creación de Sófocles.

No es un contraste simple. Creonte, como antes Etéocles, como después Edipo, es el buen rey que, en un momento dado, se identifica demasiado con la ciudad y comete abuso, de donde su ruina. Pero, más que aquellos otros personajes, recibe rasgos sombríos frente a los luminosos de Antígona: Sófocles ha realizado una verdadera transmutación de las posiciones iniciales, la rebelde es la que representa la causa de los dioses. Es una heroína que es, al tiempo, una mártir. Pero tampoco es simple: ella misma habla de su desmesura, de su piedad impía (924), el coro de su ataque al altar de la justicia (855).

Sófocles ha colocado a Antígona en el centro de la obra gracias a la presencia del segundo y del tercer actor, a los *agones*, a la disminución del coro. Y eso que, técnicamente, el protagonista es Creonte, que aparece en la *párodos* y canta el canto de duelo al final (esto es innovación, el *treno* por uno mismo, como en el caso de Agave). Antígona ocupa poco espacio: aparece mucho después y tiene un *treno*, también ella, por sí misma, en el centro de la obra. Pero es tan fuerte la luz que se proyecta sobre ella a través del juego de Creonte y los demás actores, que es suficiente enfrentarla en escena al tirano en un solo momento para lograr ese efecto. Es muy diferente el tratamiento de Dioniso en *Las Bacantes*.

Para mí, la *Antígona* ha dado el modelo para el papel de Edipo en el *Edipo Rey*. Como Creonte (y Etéocles antes), Edipo es el soberano ilustrado que ha luchado victorioso por su patria y luego cae en *hybris*. Es enfrentado todo el tiempo a los personajes secundarios de la pieza, ya lo hemos dicho: éste es el recurso para poner al descubierto su carácter. Y, como Creonte, sufre su castigo en la propia escena, no fuera. Un castigo que no es la muerte, sino la soledad y el destierro.

Pero la obra es muy sutil. Aprovechando el mito, Sófocles no funda la tragedia de Edipo, como la de Creonte, en su acción en la pieza, sino en el descubrimiento de su pasado. Edipo ha lanzado su maldición sobre el asesino de Layo y, entonces, hay que buscar a ese asesino. Edipo va a buscarlo, a castigarlo: y descubrirá al final que el asesino es él, además incestuoso con su madre. Ésta es la trágica ironía.

Es algo nuevo. Y Sófocles lo logra con recursos nuevos. Necesita que la pieza esté llena de *agones* en los que Edipo, enfrentado a los otros personajes, descubrirá su impaciencia, su orgullo, sus celos y sospechas, su incapacidad para ceder y comprender, su violencia. Pero necesita, también, escenas de información. Y para tener lo uno y lo otro y mantener la tensión y llegar al descubrimiento final en que culmina la obra y que trae consigo, automáticamente, el castigo del héroe, ha descubierto un recurso. No es, esta vez, oponerle a un segundo personaje central: *Antígona*, *Las Fenicias*, *Las Bacantes* son, en esto, un modelo diferente.

El recurso es la interferencia entre los *agones* y las escenas de información, como ya estudié en un trabajo antes aludido. De los *agones* sale información, de ésta resultan nuevos *agones*: y así avanza la tragedia hacia su final ineludible. Creonte trae el mensaje del oráculo de que hay que expulsar al asesino de Layo. No se sabe quién es. Entonces, Edipo consulta a Tiresias y éste no quiere hablar. Surge un enfrentamiento y, de él, nueva información: Edipo es, dice el adivino, el culpable. Y Edipo acusa no sólo a él, también a Creonte. Cuando éste llega a disculparse, surge un nuevo enfrentamiento, un nuevo *agón*.

Es el momento de Yocasta, que quiere reconciliar a Edipo con su hermano. Pero la información que da, que Edipo no es hijo de Layo, despierta en él sospechas, viejos recuerdos: una información trae la exigencia de otra. Y cuando el mensajero de Corinto parece haberlo resuelto todo con una nueva información todavía, la de que Edipo no era hijo de Póli-

bo, esto despierta aún nuevas sospechas: hay que buscar al pastor que presenció la muerte de Layo y que resulta que es el mismo que recibió en el Citerón el niño nacido de Yocasta y Layo –el propio Edipo–. Cuando el pastor no quiere hablar, surge de nuevo la violencia de Edipo: sólo ante ésta revela el pastor la verdad.

Este complejo juego de escenas de información y de *agón*, descrito aquí muy someramente, es el que utiliza Sófocles para su nueva tragedia. Tan original como es ésta –Edipo es un héroe de tipo tradicional, pero su tragedia está no en el presente, sino en el descubrimiento del pasado– son los recursos que Sófocles ha utilizado para exponerla. Los viejos recursos teatrales podían modificarse, combinarse, en manos de un poeta genial, para expresar algo nuevo.

Y podían también utilizarse, y con esto terminamos, para algo completamente nuevo: una tragedia sin héroe en el sentido tradicional. Éste es el caso del *Edipo en Colono*, ya lo hemos dicho.

Es, simplemente, una etiología del culto a Edipo en Colono como héroe protector de Atenas. Lo que hay de trágico en Edipo es su historia pasada y su peregrinar con las niñas; su muerte es realmente una liberación. Pero esta historia se pone en escena con recursos tradicionales más o menos modificados y combinados de varias maneras. Hay un *agón* con coro: los habitantes de Colono pretenden expulsar a Edipo del bosque sagrado; y otro mixto: Teseo y el coro de Colono se enfrentan a Creonte. Aparte de esto, dominan los episodios: aparecen en distintos momentos Ismena, Teseo, Creonte, Polinices. Hacen avanzar la acción como quiere el poeta, bastante desmañadamente. Ciertamente, la tragedia de episodios tiene precedentes en el *Áyax* de Sófocles y en diversas tragedias de Eurípides.

Se lleva a su culminación, casi a su caricatura, el tema de los dos oponentes, el bueno (Teseo) y el malo (Creonte), quedando aparte Edipo; y la solución, como en otras trage-

dias, está en la escena, el tebano ha de ceder ante el ateniense. Pero no hay prácticamente tragedia, aunque al final la muerte de Edipo responda a un modelo tradicional; ya hemos dicho que esta muerte es cosa muy diferente del destino final de los héroes trágicos.

Es, pues, algo nuevo el *Edipo en Colono* que, pese a ciertos momentos excelsos, no es propiamente lo que entendemos como una tragedia. Es más bien un relato lleno de incidencias imprevistas pero con un final feliz y bien previsto. En todo caso, puede verse cómo, una vez más, el relato se ha logrado mediante la utilización libre de una serie de elementos tradicionales.

Es esto exactamente lo que queríamos hacer ver. Que el poeta no compone libremente. Las complejidades de la vida humana han de ser expuestas por él a través de mitos ya hechos, que recibe y que sólo levemente puede modificar. Y ha de utilizar una gramática de formas también hecha que, ciertamente, puede modificar en cierta medida. Pues bien, preso de estos condicionamientos, todavía puede el poeta trágico expresarse a sí mismo creando nuevos mundos poéticos. Fondo y forma se condicionan recíprocamente y es el poeta el que sabe hacerlos hablar conjuntamente. Sin atender al uno y a la otra tampoco podemos nosotros comprender su obra.

ESTRUCTURA FORMAL E INTENCIÓN POÉTICA DEL *AGAMENÓN* DE ESQUILO

I. Algunos precedentes

En mi libro sobre los orígenes del teatro griego [1] describí el arte del poeta dramático griego como el de presentar teatralmente un mito por medio de una serie de unidades elementales, más o menos modificables en forma, contenido, distribución. Estas unidades elementales se organizan en unidades intermedias, que hemos llamado series (cuando a un coral o *epirrema* siguen intervenciones estíquicas de corifeo y actores) y conjuntos (cuando coro, corifeo y uno o más actores intervienen simultáneamente en pasajes líricos).

Estas series y conjuntos se organizan en torno al *agón* o a una sucesión de *agones*, que pueden ser *agones* con intervención del coro, *agones* «de presencia» en que éste sólo emotivamente interviene en una acción criminal realizada dentro del palacio, y *agones* de actores, en los que a veces, ciertamente, toma partido el corifeo. Por lo demás, en Esquilo puede suceder que el *agón* sea la culminación de la tragedia o bien que ésta se centre en el *treno*, así en los *Persas*. El *agón* admite, además, muchos matices: persuasión, súplica, agresión verbal y aun física, etc.

Existe una «Gramática» del uso de las unidades elementales y las intermedias, Gramática que permite una cierta elasticidad, como queda dicho. Los poetas, por ejemplo, pueden usar unidades de contenido «degradado», es decir, ya no puramente ritual, o bien de contenido que no es el original. Éstas y otras alteraciones están al servicio de la intención poética del autor. Es lo que traté de iluminar en detalle en un trabajo anterior sobre el *Edipo Rey* de Sófocles [2] y es lo que voy a intentar ahora en relación con el *Agamenón*.

Naturalmente, este trabajo, se centra dentro de la corriente que considera la obra literaria como una obra lingüística y aplica a su estudio métodos de análisis nacidos dentro del campo de la lingüística. Concretamente, como un conjunto de unidades caracterizadas por una forma y un contenido, unidades integradas en sistemas de oposiciones, dotadas de posibilidades varias de combinación y sometidas a evolución y a usos cambiantes, estilísticos, que modifican su significado. Por otra parte, dentro de la filología griega existen precedentes, algunos ya antiguos, de análisis formales del teatro que pueden servirnos de apoyo en esta interpretación. Incluso otros análisis que se dirigen en primer término al contenido son útiles a la hora del análisis formal.

Hemos, precisamente, de citar algunos trabajos de esta orientación que pueden ayudarnos en nuestra investigación sobre el *Agamenón*. Aparte de ellos, obras diversas relativas al origen de la tragedia, como libros bien conocidos de Kranz [3] y Peretti [4], entre otros muchísimos, aportaron cosas importantes al análisis formal de la tragedia. Y tampoco son nuevos análisis de tipo puramente descriptivo, del tipo del libro de Nestle sobre el prólogo y *párodos* [5], el de Mme. Duchemin sobre el *agón* [6], el de Jens sobre la esticomitía [7] o el de Schadewaldt sobre el monólogo [8], a los cuales hay que poner como paralelo otros sobre la comedia como el de Gelzer sobre el *agón* [9] y el de Sifakis sobre el parábasis [10]. Hay que señalar, eso sí, que los trabajos de esta orientación han prolife-

rado mucho últimamente: es característica, por ejemplo, la publicación de una serie de trabajos de autores diversos sobre este tema en el libro colectivo editado por Walter Jens con el título *Die Bauformen der griechischen Tragödie*[11].

Es cierto que a veces nos encontramos, dentro de los trabajos que proclaman como programa el estudio de la estructura, con algunos puramente filológicos, ajenos en realidad a los métodos del estudio lingüístico; y otros que se contentan con la pura descripción o con la reconstrucción de los tipos de unidades más arcaicos, como es el caso de mi propio libro sobre los orígenes del teatro. Aun así, estos trabajos resultan muy útiles para un programa que investigue, sobre bases al tiempo formales y de contenido, las características de tal autor dramático o de tal pieza: una vez fijados los tipos arcaicos y los desplazados de las diversas unidades, es más fácil atacar el problema de qué es nuevo y original, qué tradicional en una pieza. Una vez logradas las contestaciones adecuadas a estas preguntas, se puede penetrar en la fase siguiente de la investigación: la de por qué, para poner en escena tal mito, el poeta se ha servido de tal o cual tipo de unidades, en tal o cual orden, o con tales o cuales modificaciones de forma o contenido, o conservando tales o cuales arcaismos en determinados lugares.

Puede decirse, pues, que la investigación de tipo estructural que hasta el momento se ha hecho sobre el teatro griego es más bien preparatoria para la verdadera investigación literaria. Centrada en los problemas de orígenes o en la descripción de tal o cual unidad teatral, en realidad lo que hace es suministrar datos, puntos de partida, para la investigación de la organización de cada pieza. A su vez, esta investigación tiene una primera fase de tipo descriptivo, como la que sobre Sófocles ha hecho uno de mis discípulos, José María Lucas (Madrid, 1982). Y una segunda fase, la tan repetidamente aludida de investigar el porqué de la organización de cada pieza: el uso del estudio formal para la investigación

de la intención poética. Tema al que hoy queremos dedicar una investigación por lo que respecta al *Agamenón* de Esquilo. No podríamos hacerlo sin los precedentes a que hemos aludido. Si bien hay que decir que carecemos hoy, todavía, de un repertorio completo de formas y unidades, con sus variantes y sus desviaciones respecto a los tipos originales: lo que hace que, en cierta medida, hayamos de movernos entre hipótesis.

Existe, por supuesto, un apoyo, consistente en los innumerables estudios que sobre el *Agamenón* se han publicado. Sean de orientación formal o no, ataquen el estudio de la tragedia desde cualquiera de los innumerables puntos de partida que son posibles, es evidente que aguzarán nuestra mirada a la hora de descubrir las interrelaciones entre forma y contenido. Pues estas interrelaciones es evidente que existen: ningún lingüista podría poner esto en duda por lo que respecta a un texto escrito. Por tanto, el descubrimiento de contenidos por decirlo así anómalos y especialmente originales, señalará la existencia de elementos formales modificados por el poeta. Es una especie de círculo vicioso que, pese a todo, es el único método de investigación: transportándonos de la forma al contenido y al revés en una serie de fases, ofrecerá algunas posibilidades de mejor comprender la una y el otro.

Por supuesto que no vamos a pasar aquí revista a la inmensa bibliografía sobre el *Agamenón:* sólo a algunos trabajos que son especialmente interesantes desde nuestro punto de vista. Pero antes de llegar a ellos queremos hacer una presentación primera, puramente esquemática, de lo que representa la estructura formal de esta tragedia en relación con las otras dos piezas de la trilogía. Queremos recordar, efectivamente, algunos análisis que dimos en *Fiesta* y que permiten, al menos, percatarse de las profundas diferencias entre las tres piezas: diferencias que por fuerza han de tener una explicación en la intención profunda del autor, de Esquilo.

Coéforos es una pieza centrada en una larga serie de *trenos*: el coro y Electra piden a Agamenón muerto su intervención. Esa intervención llega de la mano de Orestes cuando «los muertos matan al vivo» con la complicidad del coro. Por supuesto, la muerte de los culpables sucede en el palacio, lejos de nuestros ojos; pero presenciamos el enfrentamiento agonal de Orestes y Clitemestra y los cantos entre de victoria y de duelo de coro.

Sin necesidad de entrar en un análisis pormenorizado, *Coéforos* ofrece una variante del tema del enfrentamiento de coro y actor a la víctima (las víctimas en este caso). Consiste en que rituales funerarios de tipo trenético logran previamente el apoyo de un muerto poderoso, Agamenón, que va a ser vengado y va a vengarse. Esto es todo, más la necesidad de hacer teatralmente verosímil la muerte: una interpretación simple y una puesta en escena de tipo dramático. No menos simple y dramática es la pieza siguiente, *Euménides.* Aquí se trata de un largo *agón* de tipo muy arcaico, puesto que en él interviene un coro, el de las Erinis o Euménides. Este *agón* se interrumpe y prolonga varias veces, convirtiéndose en un momento dado en un *agón* de actores que intervienen en el juicio de Orestes: de un modo no muy diferente Aristófanes teatraliza una asamblea, bajo la forma de *agón*, en las *Tesmoforias.* Se trata de una serie de *agones* con un árbitro final, Atenea: tal como en *agones* de Aristófanes (así en *Caballeros* y *Ranas)* hay un árbitro final. La personalidad de los dioses enfrentados y del árbitro Atenea da suficiente luz sobre el punto de vista de Esquilo, sobre su interpretación de los hechos.

Son, pues, *Coéforos* y *Euménides* obras de estructura dramática clara y sin gran complejidad ideológica. No así el *Agamenón.* Los primeros análisis que sobre su estructura hemos presentado no son suficientes, en modo alguno, para intuir la intención profunda de la pieza.

En nuestro libro señalamos fundamentalmente la existencia en ella de una serie de escenas «de mensaje» en su par-

te inicial, escenas en que alguien que llega de fuera informa al coro de una noticia, la toma de Troya; y de una serie de *agones* de tipo bastante anómalo.

Son, en realidad, tres *agones*:

a) La escena entre Agamenón y Clitemestra en los versos 810 y ss. es, ciertamente, una escena de acogida del rey victorioso que llega; pero también, al propio tiempo, un enfrentamiento en que Clitemestra ejerce sobre Agamenón una persuasión funesta, la que le lleva a pisar la alfombra de púrpura. Agamenón cede ante Clitemestra: es un presagio, un anticipo de su muerte. Se trata, pues, de un *agón* estíquico pero de tipo, como queda dicho, muy especial.

b) Hay luego, tras un coral en que el coro presiente la desgracia que va a venir y la escena de Casandra, un segundo *agón*, de los que yo llamo «de presencia»: Agamenón muere asesinado por Clitemestra dentro del palacio y se le oye gritar desde dentro de él; entre tanto los distintos coreutas, en la orquestra, comentan lo que sucede y deliberan sobre ello, sin decidirse a la acción.

c) Tras el discurso de Clitemestra, que equivale a un epinicio en trímetros, hay en 1401 y ss. una escena entre el coro y Clitemestra, escena epirremática que combina elementos trenéticos y agonales; y que, tras un segundo epinicio en trímetros a cargo de Egisto, se continúa en 1612 y ss. en un nuevo *agón*, este estíquico, entre el corifeo y Egisto, con una intervención pacificadora de Clitemestra en 1654 y ss.

Son, pues, formas muy alteradas del *agón*: sólo hay uno con intervención del coro, y ése contamina el contenido del *agón* con el del *treno*; aparte de eso, hay un *agón* estíquico encubierto, un *agón* «de presencia» y otro más normal, pero también estíquico.

Pues bien, mientras que la combinación de *treno* y *agón* en *Coéforos* y la serie de *agones* de coro y estíquicos en *Euménides* responden perfectamente a acciones dramáticas y posiciones de principio muy claras, no queda bien definido a

qué responden, en el *Agamenón,* las escenas de acogida y los *agones* variados a que hemos aludido y a que ya hacíamos referencia en nuestro libro. Sólo en función de un contenido mucho más complejo puede interpretarse una forma que es también mucho más compleja, así como viceversa.

Lo que desde luego hay que decir, antes de comenzar, es que la situación del *Agamenón* a la cabeza de la trilogía no es razón suficiente para dar cuenta de sus rasgos diferenciales, ni en cuanto al contenido, ni en cuanto a la forma. Ciertamente, algunos rasgos comunes con las *Suplicantes,* la única pieza de Esquilo inicial de trilogía que conservamos, deben atribuirse al carácter que tienen estas piezas iniciales de trilogía. Ante todo, el himno a Zeus: ya K. Wilkens hizo ver [12] que la presencia de un himno a Zeus en el comienzo del *Agamenón* y las *Suplicantes* no es casual; en ambos casos su trascendencia supera a la escena que sigue en cada una de las dos tragedias; se refiere al total de las trilogías, cuya acción está dominada por la acción del dios. Análogamente, pienso que la escena agonal final del *Agamenón* y *Suplicantes* se debe a que ambas son piezas iniciales de trilogía. El *agón* final hace que lo que parecía tajantemente decidido en las piezas vuelva a ponerse en cuestión: introduce un elemento de *suspense* y embarca al público en la acción de la pieza siguiente.

Pero, insisto, esto no es suficiente para dar cuenta de las características del *Agamenón.* Es claro, ciertamente, que dentro del esquema de la trilogía, que todos los autores están de acuerdo en atribuir al genio creador de Esquilo, la pieza inicial debe contener un contenido ideológico superior a las piezas siguientes, ser una especie de prólogo en que todo lo que sigue está iniciado y, en cierto modo, previsto. Pero de ahí no se pasa: las diferencias entre el *Agamenón* y las *Suplicantes* son demasiado grandes para pensar de otra manera.

Hemos, pues, de profundizar más en detalle en la estructura del *Agamenón,* para de este modo penetrar más a fondo en el detalle de su pensamiento, de su función en el conjunto

de la trilogía. Pero para esto, según decía anteriormente, es conveniente hacer un repaso de una parte de la bibliografía sobre el *Agamenón,* que, lo mismo si se refiere a problemas formales, que si los trata conjuntamente con los de contenido o si pasa por encima de ellos, en todo caso es susceptible de aportar ideas que pueden guiarnos en el análisis formal del *Agamenón* y en las inducciones que a partir de él hemos de hacer sobre los aspectos de contenido.

Voy a reseñar brevemente tres tipos de interpretaciones relativas a constantes en la marcha de la acción y del pensamiento del *Agamenón* que pueden tener interés para nosotros en el presente contexto.

En primer término, hay que reseñar una serie de interpretaciones que ponen de relieve constantes que existen dentro de las tragedias de Esquilo o, incluso, dentro de la tragedia griega en general. Estas interpretaciones tienden a quitar originalidad al *Agamenón:* deben ser tenidas en cuenta antes de embarcarnos en puntos de vista que insistan, contrariamente, en su carácter diferencial.

Por ejemplo, dentro de la muy interesante colección de trabajos titulada *Wege zu Aischylos* [13] hay dos trabajos de W. Jens y W. Schadewaldt que van en esta dirección. Jens, concretamente, señala como antiguo un esquema trágico que lleva de la situación angustiosa al mensaje y luego a la solución del problema y a la escena trenética: el *Agamenón* representaría este esquema igual que otras varias tragedias de Esquilo, sólo que aquí la solución se consigue por la acción, no hay un relato que la narre. Paralelamente, Schadewaldt, en su reconstrucción de los más antiguos esquemas de la tragedia de Tespis, primero, y de Esquilo, después, postula un tipo antiquísimo en que *párodos,* escena de mensajero y éxodo se siguen, siendo incluso secundario, aunque antiguo, el diálogo entre el corifeo y el mensajero, intermedio entre la *párodos* y el mensaje, tal como aparece en los *Persas* y otras obras.

Todo esto es exacto y responde aproximadamente a lo que yo mismo propuse en *Fiesta...* sin conocer estos trabajos (el segundo es aproximadamente contemporáneo). Pero no lo es, ciertamente, todo. Este núcleo inicial del *Agamenón,* por lo demás muy expandido, como reconocen los propios autores, no es más que el arranque de la tragedia. Y las diferencias de detalle con, por ejemplo, *Coéforos* son notables. A. Lebeck [14], ha insistido precisamente en cómo *Coéforos* invierte precisamente algunos temas del *Agamenón.* Pues mientras que la mujer que acoge a Agamenón le mata traidoramente, la que acoge a Orestes –la propia Clitemestra– es matada traidoramente por éste. Así, mientras en la *párodos* del *Agamenón* los Atridas son comparados a los buitres que lloran la muerte de sus polluelos, en las *Coéforos* el coro se lamenta de la suerte desgraciada de los polluelos del águila. La inversión de las circunstancias relativas al hijo y los padres toma otras varias formas también.

Hay otra serie de interpretaciones, relativas específicamente al *Agamenón,* a las cuales hemos de hacer referencia, puesto que tienen un aspecto de contenido pero responde también, como veremos más tarde, a aspectos formales. Me refiero a la insistencia en explicaciones de los hechos que suceden a partir de otros anteriores: al constante juego entre los hechos y sus explicaciones causales. Mme. de Romilly ha insistido muy detenidamente en esto, a propósito sobre todo de la primera parte del *Agamenón* [15]: constantemente el pasado es evocado como una forma de explicación. Me refiero, en contexto con esto, al carácter lírico de buena parte del *Agamenón,* su parte primera concretamente, muy inteligentemente puesto de relieve por Mme. Duchemin [16]. En el *Agamenón* el sentido del tiempo no es seguido linealmente: constantemente se retrocede para buscar las causas o se salta para anticipar las consecuencias. Son procedimientos líricos, semejantes a los seguidos por Píndaro: ya hay largas expansiones que explican o anticipan, ya rápidos momentos

de acción. La insistencia en el motivo de la explicación por el pasado del suceder presente es, igualmente, uno de los *Leitmotive* del libro de Murray sobre Esquilo [17].

Estos recursos han sido estudiados a veces en detalle a propósito de elementos diferentes. Por ejemplo, hay una tesis de J. Keller sobre la *resis* del mensajero [18] en que hace ver muy bien los elementos de intensificación e insistencia en la *resis,* divididas en tres, del heraldo que llega a anunciar la toma de Troya. Hay el estudio de Mme. de Romilly sobre el terror y la angustia como elementos de anticipación, inspirados y proféticos, en todo el teatro de Esquilo y concretamente en el *Agamenón* [19]. Hay el ya antiguo, pero muy importante, libro de Kitto [20] que una y otra vez insiste en los recursos de intensificación de las situaciones, en los símbolos que se repiten y van cargando la atmósfera hasta hacerla verdaderamente trágica: todo esto se combinaría en el *Agamenón* con la tragedia de acción, en que intervienen dos actores, a diferencia de la tragedia puramente lírica de fecha precedente. Podemos citar, en un sentido aproximado, un libro posterior, *The Oresteia* de A. Lebeck [21], dedicado a perseguir las prolepsis y el desarrollo gradual de las imágenes en el *Agamenón.*

Si las obras que citábamos al principio nos invitaban a reencontrar en el *Agamenón* esquemas muy antiguos y generales, al tiempo que a investigar sus modificaciones en manos de Esquilo y las razones de estas modificaciones, estas otras nos invitan, a su vez, a investigar los elementos de repetición e insistencia dentro de la misma obra. Elementos que por fuerza han de ser formales y extenderse desde las imágenes a las que hemos llamado unidades elementales. Y que no tienen por qué organizarse en un sentido temporal continuo. Hemos de buscar, pues, en el *Agamenón,* la modificación de esquemas arcaicos y la duplicación de otros. Pero también, pensamos, hemos de investigar las formas ambiguas o contaminadas, al tiempo que la razón de las mismas.

En esta dirección nos lleva otra serie de obras, muy concretamente, el libro de K. Reinhardt [22], uno de los más importantes que se hayan escrito sobre el gran trágico ateniense. Reinhardt –y también Murray– ha insistido en que el *Agamenón* nos presenta la doble cara de la victoria, la unión en un mismo hombre del poder y el abuso: en definitiva, es el tema de la ambigüedad de la acción humana. Es el gran tema del *Agamenón,* que sólo a lo largo de la trilogía recibe una solución, y una solución más dramática y operativa que claramente formulada. La formulación, en efecto, en la medida en que existe, se halla más en el *Agamenón* que en las piezas que siguen, más drásticas y dramáticas, menos matizadas. No en vano el *Agamenón* hace, respecto a ellas, el papel aproximado de un prólogo o proemio.

Estos son los puntos de partida que podemos encontrar: escenas fijas modificadas, iteraciones, ambigüedad. A lo largo del análisis formal de la obra estos conceptos pueden hacer el papel del hilo de Ariadna en el oscuro laberinto del análisis. Pero este análisis puede, a su vez, precisar y añadir cosas a la interpretación ideológico-religiosa. Comencémoslo, pues.

II. Análisis formal

1. *Prólogo, párodos y primer episodio*

Es bien sabido y universalmente aceptado que el tipo más antiguo de prólogo es precisamente el que encontramos en el *Agamenón:* el constituido por la *resis* de un actor. Se considera que remonta a Tespis, como ya afirmó Aristóteles. Aunque es bien sabido que dos tragedias de entre las conservadas de Esquilo, las *Suplicantes* y los *Persas,* carecen de prólogo, conservando el esquema todavía más arcaico de un coro que entra cantando la *párodos.*

De entre los dos tipos de *resis* prologal que hemos distinguido en otro lugar, a saber, la del Jefe de Coro y la del Personaje Secundario, la del *Agamenón* se refiere al segundo tipo. Con el primero aludimos lo mismo a intervenciones del protagonista (Etéocles en *Siete,* Deyanira en *Traquinias,* etc.) a las de los que Schmidt [23] llama *exarchontes* del tipo de Iolao en *Heraclidas,* Sileno en *Cíclope,* etc. En uno y otro caso se trata de un personaje que, en toda la pieza o parte de ella, figura como el que encabeza el coro, cuyas posiciones comparte. En estructuras del prólogo variadas, con diálogo y más de una escena, este «Jefe de Coro», como yo le he llamado, es frecuente que se mantenga presente y que recite una *resis.*

Este Jefe de Coro, es, evidentemente, el resultado de un desdoblamiento del antiguo exarconte, que produce de un lado un corifeo y de otra un actor que toma el nombre de un personaje. El Jefe del Coro tiene respecto al coro una independencia mayor que el corifeo. Sin embargo, el Personaje Secundario que en otras ocasiones recita el prólogo es, también él, un desdoblamiento del antiguo exarconte. Este tipo de prólogo es sin duda tan antiguo como el centrado en el Jefe de Coro.

Efectivamente, en mi estudio anterior sobre los orígenes del teatro he hecho ver que las *resis* de actor que preceden a un coral, trátese de la *párodos* o no, en buena media desempeñan una función idéntica a la del corifeo que recita anapestos o yambos antes de los corales: anuncia el canto que va a seguir o anticipa cosas del mismo; incita al coro a la acción ritual o a la acción en general, en las cuales él mismo dice que participará. Estos temas que hacen del corifeo ya un coreuta más, que simplemente anticipa lo que va a seguir, ya un Jefe de Coro, son exactamente los mismos que, desarrollados, figuran en labios del actor que precede a los corales, ya como Personaje Secundario, ya como Jefe de Coro. Ciertamente, el actor cobra respecto al coro una mayor independencia; aunque también sucede que, en ocasiones, el corifeo que precede

al coral adquiere, sin duda sobre el modelo del actor, una cierta independencia. En algunas ocasiones, por ejemplo en el comienzo del *Agamenón,* tras la *resis* prologal y antes de la *párodos* se mantiene la intervención del corifeo. Otras veces el coral sigue directamente a la *resis* o bien antes del coral hay sólo intervención del corifeo y no actor alguno: así, según decíamos, en los comienzos de *Suplicantes* y *Persas.*

En suma: cuando a un coral preceden *resis* de actor y versos recitados del corifeo, puede decirse que entre estos dos momentos hay un reparto secundario de funciones. Más todavía, entre toda esta parte inicial recitada y el canto del coro hay igualmente un reparto secundario de funciones. Y cuando esta serie que engloba *resis* de actor-recitado del corifeo-coral se refiere a la parte inicial de la tragedia, resulta normal que el reparto de funciones no haga otra cosa que destacar distintos momentos dentro de un mismo cometido: poner al público en conocimiento de la situación angustiosa que atraviesa el coro y que comparten el corifeo y el Jefe de Coro o el Personaje Secundario, según los casos. En definitiva, lo que en *Suplicantes* y *Persas* hacen corifeo y coro, en otras obras se reparte entre ellos y el prólogo.

En las tragedias segunda y tercera de una trilogía pueden darse otras posibilidades; pero en las tragedias iniciales de trilogía y en las tragedias aisladas, procedentes de trilogías «sueltas», es claro que tanto el prólogo como la *párodos* tienen esa función de transmitir al público un mensaje. Como vio bien Nestle, cuando el mensaje se carga de una manera decisiva sobre el prólogo, la *párodos* tiende a quedar liberada de esta misión y a tener un papel ya puramente ritual o de acción: así en el *Edipo Rey,* por poner un ejemplo.

Veamos ahora cómo suceden las cosas en Esquilo. Es claro que el modelo más antiguo de *párodos,* tanto en la tragedia como en la comedia, es aquel en que el coro entra realizando una acción ritual: ora a los dioses pidiendo la

salvación, se acoge suplicante a un altar, vierte libaciones en una tumba llorando al muerto, canta un peán de triunfo, ataca en un *agón* de acción al enemigo al que está enfrentado. Por supuesto, el autor dramático ha de hacer que el canto ritual vaya acompañado de indicaciones que pongan al público en antecedentes de la situación. Ello es más necesario que nunca en obras que, como *Suplicantes,* no tienen prólogo; en cambio, en una obra como *Siete* que presenta un prólogo suficientemente explícito del Jefe de Coro, Etéocles, la *párodos* de súplica que sigue es menos informativa que la de *Suplicantes,* da las cosas como ya sabidas.

Esquilo, por lo demás, ha llevado muy lejos, en ciertas obras, el desarrollo de las escenas iniciales de sus tragedias. No sólo ha compuesto prólogos dialógicos como los de *Siete* y *Euménides,* sino que ha introducido *párodos* no rituales. En *Persas,* que carece de prólogo, la *párodos* es una transposición lírica del tema del catálogo de guerreros, tema homérico; acompañado de elementos épico-narrativos y de otros de presentimiento, pero de nada propiamente ritual. El *Prometeo* tiene igualmente una *párodos* no ritual, el canto de dolor del coro ante los sufrimientos de Prometeo: los antecedentes son dados en el prólogo.

Todo esto es importante para juzgar cómo suceden las cosas en el *Agamenón.*

En su parte inicial encontramos:

a) Resis del Personaje Secundario, que hace en un cierto sentido el papel de Mensajero: en realidad lo que hace es comunicar la noticia de la toma de Troya que él conoce por la hoguera que se enciende en el monte.

b) Párodos del coro que ha entrado después del prólogo y no conoce la noticia; pero que sobre la base de la historia de años antiguos que relata, de oráculos y presagios, de su conocimiento de la naturaleza humana y la voluntad de Zeus, presagia al tiempo victorias e infortunios y pide que lleguen las primeras y se alejen los segundos.

c) Si el Guardián ha ido a buscar a Clitemestra para darle la noticia y el coro pregunta a ésta por el significado de los sacrificios que hace celebrar en las calles, tras el coral hay una escena entre el corifeo y Clitemestra en la que ésta hace, a su vez, el papel de Mensajero: anuncia la toma de Troya.

Es ésta una estructura muy compleja. Que el actor que precede al coral, sea personaje secundario o jefe de coro, tome, cuando ese coral es precisamente la *párodos,* el papel del Mensajero, es normal. Pero no es normal que, tras esto, la *párodos* insista largamente en el tema de la situación angustiosa y dé, a través de recuerdos y presagios, una nueva «noticia», aunque sea sólo de presentimiento, de lo que va a suceder. Es como si la *resis* del Guardián no existiera: en realidad, el coro no la ha oído, plantea la situación como si fuera una *párodos* inicial de tragedia. Podríamos decir que o sobra la *resis* inicial o sobran los elementos informativos de la *párodos.* Más notable todavía: la escena de «mensaje» que sigue a la *párodos,* mensaje dado al corifeo por un personaje que actúa como Jefe de Coro, es normal en su estructura formal y en su contenido. Pero no lo es habiendo habido previamente un prólogo «de mensaje» y un coro también en cierto sentido «de mensaje». En estas circunstancias lo habitual es que la escena entre el coro o corifeo y el personaje que llega de nuevo sea de otro tipo: agonal, de anagnórisis, etc. No una escena «de Mensajero».

Así, ninguno de los tres elementos que distinguimos en el comienzo del *Agamenón* es chocante ni anómalo en sí: una *resis* «de Mensajero», una *párodos* de información, un diálogo estíquico corifeo/Mensajero con *resis* de éste (mejor dicho, el Jefe de Coro que hace de tal). Lo anómalo es la conjunción de los tres elementos. Y más si, como veremos, los elementos de información continúan después.

Que esta triplicación inicial de elementos no es casual se ve porque el contenido del mensaje es siempre el mismo, aunque se enfoque desde distintos puntos de vista y se ex-

ponga con profundidad temporal cambiante. Ya es algo conocido sólo por la señal del fuego, ya algo presentido a través de presagios y del conocimiento de la voluntad divina, ya algo visto en forma visionaria por Clitemestra. Estos tres momentos se apoyan unos a otros, ayudan a «comprender», como han dicho tantos intérpretes de la obra. Y coinciden en esto. Hay un elemento de victoria, que exponen en tono de epinicio el Guardián y Clitemestra y que prevé y justifica moralmente el coro: y hay al tiempo un elemento de presentimiento de desgracias. La cosa no acaba en la victoria: el problema queda abierto. Pues el Guardián sabe de las miserias de la casa de los Atridas, el coro presiente desgracias procedentes de la muerte de Ifigenia y de los temidos abusos de los vencedores; la misma Clitemestra teme esos abusos que da en su visión como realmente cometidos.

Así, los tres elementos iniciales del *Agamenón* –*resis* prologal, *párodos,* escena corifeo-Clitemestra– son un triplicado informativo que busca producir un efecto acumulativo. Pero este efecto se basa en el carácter ambiguo de los tres, que hace que, en resumen, la victoria, en vez de resolver la situación de angustia, la plantea más abiertamente. Ello mediante la creación de formas mixtas, ambiguas en su contenido.

La *resis* del Guardián y la de Clitemestra son, como digo, transposiciones en recitado del tema del epinicio o canto de victoria: anticipos del epinicio coral que sigue al total en 355 y ss. Pero esos epinicios en recitado y luego en coral que se acumulan contienen todos, también el último, un elemento de presentimiento, un elemento trenético. En un contexto diferente, sucedida ya la acción trágica, Esquilo hace dudar al coro de *Siete* (822 y ss.) entre entonar un epinicio por la victoria de Tebas o un *treno* por la muerte de los dos reyes hermanos. Estas formas mixtas son el gran secreto de Esquilo.

Pero conviene referirnos más de cerca todavía a la *párodos* del *Agamenón.* Si resulta normal la presencia de una *resis*

prologal informativa antes de la *párodos,* es anómalo del todo que el coro no se haya enterado de esa *resis.* Esto es una innovación: es lo normal que el prólogo se refiera a la presencia o a la llegada del coro, que éste actúe conociendo lo sucedido o dicho en el prólogo. Si aquí Esquilo procede al revés es para que el coro, ignorante de lo sucedido, pueda explayarse ampliamente en el tema del presentimiento. Para, lejos de reducir su función informativa, como en otras piezas, ampliarla.

La *párodos* del *Agamenón* es, como se sabe, muy compleja. Se ha escrito con pleno acierto sobre su técnica lírica: remonta en diversos sentidos el curso del tiempo, se demora o precipita según los casos, insiste una y otra vez sobre los mismos motivos para crear una atmósfera que anticipa y explica lo que va a suceder. No tengo nada que añadir a esto. Pero sí quiero decir algunas cosas sobre las formas líricas tradicionales sobre las que está construida esta *párodos* y sobre las modificaciones que en ellas ha introducido Esquilo para convertirla en el centro mismo de la primera parte del *Agamenón,* el elemento que da el tono emotivo e ideológico que el prólogo y las escenas que se suceden luego no hacen otra cosa que ampliar.

Todo este largo canto lírico va precedido de unos anapestos introductorios del corifeo de una extensión mucho mayor de lo normal. Cumplen dos funciones que son tradicionales: anticipar el tema del coral, explicar la presencia del coro y dirigirse a un actor (Clitemestra) en nombre del coro. La anticipación consiste en presentar la situación actual y presagiar el futuro con el símil de los polluelos de los buitres y del castigo de Zeus, con alusión, en un momento dado, a lo incierto del destino, al sufrimiento humano en general. Este tema de la incertidumbre vuelve a brotar en los versos dirigidos a Clitemestra.

En suma: la interpelación a Clitemestra está envuelta en elementos narrativos de corte épico, que incluyen un símil

profético que anticipa la visión de las dos águilas. El conjunto, aunque no exactamente una creación, toma al final el carácter de oración cuando habla de la liberación de la ansiedad y de la esperanza que brota de los sacrificios.

Todo esto no es otra cosa, insisto, que un anticipo de la *párodos*. En ella se distinguen claramente dos elementos:

a) El Himno a Zeus, que explica la marcha del destino humano.

b) El relato épico en forma lírica de los antiguos sucesos en el tiempo en que se ponía en marcha la expedición contra Troya: relato que incluye la visión de las águilas devorando la liebre preñada y el sacrificio de Ifigenia, con la profecía ambigua de Calcas, anunciadora de victoria y desgracia, en los dos casos.

Estos dos elementos tienen paralelos en otros lugares de Esquilo y de la tragedia en general. El Himno a Zeus, por más que tome el aspecto de una declaración dogmática sobre las relaciones entre acción humana y voluntad divina, es un elemento derivado de un himno-oración como el de *Suplicantes*. El elogio del dios aparece en la lírica, originariamente, en este contexto. Por otra parte, los pasajes épicos de la *párodos*, que incluyen los momentos proféticos que sabemos y están envueltos en temor y presentimiento, son comparables con una *párodos* épica como la de *Persas*, pero han tomado valor de oración y de oración con esperanza ambigua: el estribillo «entona un canto triste, un canto triste, mas triunfe al fin la próspera fortuna» lo deja ver bien claramente.

Esquilo ha sintetizado un himno que sólo por el contexto tiene carácter de tal con un relato épico que toma a su vez carácter hímnico. Ha cargado el total de elementos proféticos, oraculares, de miedo que es presentimiento oracular también: elementos proféticos que son frecuentes en la lírica de las *párodos* en general. La fusión es tan íntima que provoca la ruptura del elemento épico-lírico por el Himno a Zeus, lo

que ha llevado, como se sabe, a una propuesta de R. D. Dawe de que éste debe ser desplazado de lugar [24]. Pero precisamente esta fusión, esta interpenetración, es intencional, pienso.

En suma, la totalidad de la *párodos* está montada en torno a un himno a Zeus anticipado por el corifeo, continuado luego: un himno cuyo prototipo original pedía, evidentemente, la salvación. Mantiene esta función no sólo en el *Agamenón,* sino en la totalidad de la trilogía: es, así, comparable a la del Himno a Zeus de *Suplicantes,* como quedó dicho. Con esto queda claro que no nos hallamos ante una simple súplica, como en tantas *párodos* iniciales, súplica que el coro realiza y que abre el camino a escenas de información o agonales. Aquí la súplica se transforma en una especulación sobre la totalidad del destino humano, en una presciencia sobre el porvenir, sobre un porvenir dramático y ambiguo. Esta ambigüedad y toda la angustia de la situación está realzada por los elementos épico-líricos que se añaden al himno, incluida la intervención del corifeo.

Puede decirse, en suma, que el comienzo del *Agamenón* es al tiempo tradicional e innovado. Su esquema es una oración a Zeus pidiendo la salvación del coro en una situación de angustia que el coro describe; a continuación, una escena «de Mensajero» que anuncia la victoria. Es el esquema coral de súplica u oración-diálogo estíquico corifeo/mensajero-*resis* de Mensajero. Pero este esquema se ha ampliado increíblemente. Hay una previa *resis* de Mensajero (el Guardián) que anticipa la victoria y que, extrañamente, no enlaza directamente con el coro: éste actúa como si fuera un coro entre ritual e informativo, aunque el público, que ha oído al Guardián, sabe que la victoria ya está lograda y juzga sobre esa victoria a la luz de las ideas y presagios del coro. Así, se logra una insistencia sobre el tema de la ambigüedad entre victoria y desastre que se esperan y lo que era una noticia salvadora no saca al coro –ni al público– del temor de la desgracia.

El comienzo del *Agamenón* arranca, pues, de una simple escena de oración en una situación angustiosa y de la noticia de la victoria. Pero Esquilo, acumulando elementos, alterando sus conexiones y el curso del tiempo, contaminando los temas de la victoria y la angustia –que originariamente se expresaban en unidades rituales diferentes– ha logrado algo completamente nuevo. Un simple punto de partida, más angustioso que el que expresaban los primeros versos del Guardián, que pondrá en marcha la verdadera tragedia.

2. *Segundo y tercer episodios*

Si nos olvidamos ahora del prólogo y de la extrañeza que produce el que, siendo como es una pieza «de Mensajero», le sigan una *párodos* «informativa» y una escena «de Mensajero», es decir, si eliminamos mentalmente las duplicaciones y ambigüedades, nos encontramos con que tras la escena entre el corifeo y Clitemestra (el primer episodio) y, sobre todo, tras el canto coral que sigue («Oh Zeus Rey, oh noche amiga de Argos...»), que es fundamentalmente un epinicio, se completa una acción cerrada: oración, noticia de victoria, epinicio. Sabemos que esto no es así, que todo queda abierto: este epinicio es al propio tiempo un *treno* por Troya destruida, la angustia y el presentimiento continúan.

En cierto modo, lo visto hasta aquí es lo inverso de lo que sucede en *Persas,* tragedia del tipo que hemos llamado intracoral, sin antagonista en escena. En ambas tragedias hay angustia del coro, una batalla en un país lejano, un Mensajero que trae la noticia; luego, en los *Persas* una serie de *trenos*, en el *Agamenón* un epinicio, pues el coro es allí de los vencidos, aquí de los vencedores. Pero esto, ya lo sabemos, no es exacto del todo: Esquilo ha acumulado en el *Agamenón* las unidades mixtas, ambiguas, respondiendo a una posición más

matizada y humana; y el epinicio mezcla motivos trenéticos y de presentimiento.

Pues bien, a lo largo del segundo y tercer episodios continúan las ampliaciones del mismo esquema, las duplicaciones: siempre en forma intracoral. Un Heraldo llega y cuenta al corifeo y a Clitemestra la toma de Troya; Agamenón llega y es acogido por Clitemestra. Todo ello según esquemas absolutamente regulares, en principio: lo irregular es, ante todo, la existencia misma de los duplicados; en segundo lugar, ciertas variaciones de detalle en la estructural formal de los mismos; en tercero, el hecho de su ambigüedad, que en la escena Clitemestra/Agamenón culmina en forma pavorosa hasta convertirse en algo nuevo: en ser, en vez de una escena de acogida del rey que llega, un verdadero *agón*, que inicia la segunda parte, extracoral, de la tragedia.

Veamos, una tras otra, estas tres irregularidades:

a) Duplicaciones. Los tres episodios que siguen uno tras otro al coral responden, en líneas generales, a tipos de escena esperables tras un coral de angustia y oración.

1. Diálogo del corifeo y del actor-mensajero que llega: se trata de una esticomitía seguida de una larga *resis* del actor (Clitemestra), si bien esa *resis* está interrumpida brevemente por el corifeo y el total está enmarcado por cuatro versos iniciales del actor y cuatro finales del corifeo.

2. Diálogo del corifeo y del Heraldo o Mensajero que llega: este diálogo tiene lugar en dos fases, que van enmarcadas por tres *resis* del heraldo (*resis*-diálogo-*resis*-diálogo). Hay contaminación con un tipo diferente: aquel en que, a más del corifeo, el propio rey sale a recibir y escuchar al Mensajero, así en la escena del Mensajero de Corinto en el *Edipo Rey*. En efecto, en un momento dado, tras la segunda *resis* del Heraldo, hay una *resis* de Clitemestra enmarcada por cuatro o cinco versos del corifeo.

3. Diálogo entre el rey que llega y la reina que le recibe: se trata de varias *resis* del primero y segunda con una estico-

mitía antes de las dos finales. El tema es, en principio, el mismo: Agamenón trae el mensaje de la toma de Troya, que él mismo ha conquistado; pero se añade el tema de la acogida al rey que llega.

Cualquiera de estas escenas sería admisible, en principio, tras la *párodos:* existen paralelos frecuentes, aunque aquí se den algunas diferencias formales, de que nos ocuparemos. Lo notable, insisto, está en la triplicación, destinada a insistir en el tema de la victoria y, una vez más, en el de la ambigüedad de esa victoria. Ahora bien, como es imposible colocar las tres escenas una tras otra, Esquilo acude a duplicar y triplicar la *párodos* mediante dos corales que hacen de separación entre las escenas que nos ocupan. No sólo hay multiplicación de escenas, también de corales. La escena del Heraldo va tras el epinicio-*treno* «oh Zeus Rey...» (355 s.), de que ya hemos hablado, que contiene mezcla de elementos hímnicos y épico-líricos, que provocan terror y presentimiento. La escena Agamenón/Clitemestra va tras el coral 681 y ss. («¿Por qué feroz en torno mío..?»), composición «libre» sin prácticamente elementos rituales ni épicos, que insiste en el tema del terror y el presentimiento: el corazón del coro presagia la desgracia.

O sea: hay repetición de escenas semejantes que provocan una intensificación, un terror cada vez más tangible y presente; y repetición de corales con igual intención.

b) Variación.

1. La escena corifeo/Clitemestra es tradicional en su forma (esticomitía + *resis*, con apenas alteraciones), siendo anómalo tan sólo que sea la reina la portadora de la noticia. El coro, como sabemos, no ha escuchado al Guardián: el doble mensaje antes y después de la *párodos* es lo nuevo y ya sabemos la razón.

2. En cuanto a la escena corifeo/Heraldo, ya hemos visto que está contaminada por otra más compleja en que el corifeo recibe al Mensajero y luego éste se explica ante el rey. Se esperaría una esticomitía corifeo/Mensajero, otra Reina/

Mensajero, una *resis* del Mensajero. Lo que hace Esquilo es introducir directamente una *resis* del Mensajero, para darle más relieve, y luego fragmentar esta *resis* repetidamente, obteniendo gradualmente elementos de presentimiento y terror que contrasten, precisamente, con la alegría salvaje de la *resis* de Clitemestra.

3. La escena Agamenón/Clitemestra es anómala en el sentido de que no interviene el corifeo: con ello Esquilo confiere inmediatez y dramatismo a la escena. Es lo mismo que ocurre en *Siete* 181 y ss. (Etéocles se dirige al coro), a diferencia de *Persas* 159 y ss., o *Coéforos* 84 y ss., en que la reina o princesa se dirigen al coro hablando con él a través del corifeo. Esto mismo ocurre en *Suplicantes* 234 y ss., pero hay una escena intermedia en que es Dánao, el Jefe del Coro, el que conversa con el coro. En el *Agamenón,* en cambio, es la Jefe de Coro Clitemestra la que recibe a Agamenón.

No hay nada especialmente anómalo en ello, era una posibilidad abierta: pero si Esquilo ha buscado este esquema es porque, tras tanta escena informativa, sobraba todo gradualismo; lo importante era dar la noticia directa de la toma de Troya por boca de su conquistador, culminar las escenas de información. Y, sobre todo, dar esa información a quien, presentándose como jefe de coro, es en realidad el oponente, el antagonista de la pieza: Clitemestra.

La clave de esta escena está, en efecto, en que desde un punto de vista es una escena intracoral: el Rey trae la noticia a la Reina, jefe de coro, que aparentemente se regocija de ella. Pero la reina es en realidad el antagonista. Lo que es, desde un punto de vista, el cierre de la parte intracoral, de información, del *Agamenón,* es a la vez el comienzo de la parte extracoral, agonal, de la pieza. El esquema del diálogo Reina/Rey facilita esto. Pues las escenas entre el coro y el rey o actor que llega, esté o no presente un jefe de coro, son muy varias: las hay de información, súplica, anagnóris, etc. Pero si están presentes el jefe de coro y el actor que llega,

son frecuentemente agonales. La forma escogida por Esquilo no solamente hace culminar la parte intracoral, de información, de la tragedia: posibilita la ambigüedad entre escena de información o mensaje y *agón*, *agón* encubierto por tanto.

c) Ambigüedad. Así, las variaciones de los esquemas tradicionales o la elección entre ellos en las escenas repetidas se encuentra al servicio no sólo de la insistencia, sino también de la ambigüedad.

Esta ambigüedad presenta la situación entre victoriosa y llena de amenazas. Esto, que era así desde el principio de la tragedia, continúa siéndolo en la escena de Clitemestra, en los corales, en la escena del Heraldo y en la de Agamenón/Clitemestra. En la del Heraldo la fragmentación de la *resis*, su interrupción repetida por preguntas del coro, le lleva, sin querer, a anunciar desdichas como la tempestad que deshizo la flota aquea: desdichas que son el resultado de crímenes y, por tanto, una amenaza.

Pero la ambigüedad culmina, insisto, en la escena Agamenón/Clitemestra. En ella hay, a primera vista, un elemento de mensaje: el relato de la toma de Troya que al público que ha escuchado las escenas y corales precedentes es claro que por fuerza ha de llenarle de terror, pues Agamenón se jacta de la destrucción de la ciudad. También a primera vista hay un elemento de acogida: en suma, es la típica escena en que se recibe al portador de noticias, sólo que las noticias son ambiguas. Pero no es sólo esto. Clitemestra, es bien sabido, persuade a Agamenón a entrar pisando la alfombra de púrpura, encarnación de su orgullo, anticipo de la sangre que va a correr. Hay un *agón* encubierto: la amante esposa es una asesina traidora que consigue, en un *agón* de persuasión, una primera victoria. El verdadero ser de Agamenón queda revelado y el público ya sabe a qué desgracias conduce un tipo de naturaleza así. Hay noticia ambigua, acogida, anagnórisis, *agón* engañoso: todo junto en una forma única.

Ahora queda todo claro: las noticias de victoria llevan no a un final, sino a un comienzo: a un *agón* Agamenón/Clitemestra, del que esta escena-puente es sólo el inicio. Inicio subrayado por el puro canto de terror, ya sin ambigüedad, del coral siguiente, 975 y ss. («¿Por qué tenaz en torno mío..?»)

3. *Muerte de Agamenón y final de la tragedia*

El tema de Agamenón es bien sencillo: llegado de Troya Agamenón victorioso, es asesinado por Clitemestra. Se trata simplemente de interpretar los hechos a la luz de ideas sobre el destino humano, la justicia, la voluntad divina. La muerte de Agamenón, en realidad, se cumple en los dos versos 1343 y 1345, los dos gritos de Agamenón asesinado dentro del palacio mientras el coro, en la orquestra, debate vanamente. Pero antes de llegar a este punto Esquilo ha organizado lenta y genialmente las cosas para que el hecho bruto cobre significado.

Un mínimo esquema, un coral oracional seguido de una escena de mensaje, ha sido expandido hacia adelante y hacia atrás, multiplicado una y otra vez entre variantes que presentan la ambigüedad de la acción humana y de la de Agamenón concretamente. El cierre victorioso de la campaña aquea se ha convertido en algo muy diferente, pero no inesperado ahora: en la muerte del rey. Para ello, las formas tradicionales no sólo se han repetido, sino que han adquirido contenidos dobles y ambiguos, que se han ido sumando, potenciando. Al final ya no hay ambigüedad, la escena Agamenón/Clitemestra se ha convertido en un puro *agón* en que Agamenón es derrotado, y el coral que sigue es de puro terror.

Ahora bien, aunque Agamenón sea un defensor de la justicia que a su vez es injusto, un hombre victorioso que a su

vez es derrotado, y derrotado traidoramente por una mujer, su muerte no es tampoco un hecho de justicia. Esta muerte ha de ser ilustrada en su ambigüedad: es acción justa y acción horrible. En realidad el terror y presentimiento que constantemente ha brotado a lo largo de toda la tragedia no sólo se refería a la muerte de Agamenón, el guerrero triunfante, sino también a lo horrible de esa muerte, al crimen de Clitemestra.

La segunda parte de la tragedia, que sigue a la hasta aquí estudiada, va a poner esto de relieve más claramente todavía. Pues a las escenas de información ambiguas y los corales también ambiguos de la primera parte, que culminan en el *agón* engañoso de Clitemestra, seguirán escenas agonales que reflejarán igualmente la ambigüedad de la nueva situación.

En realidad, podríamos decir que hay varias tragedias fundidas en el *Agamenón*. Una primera es la de la angustia del coro y el palacio sanada por la victoria de Agamenón, comunicada en una serie de escenas de mensaje y que culmina en un epinicio que contiene rasgos trenéticos relativos a los muertos en la guerra, y en la llegada del vencedor a su palacio. Otra es, desde la segunda perspectiva de las escenas y corales ambiguos, la llegada del injusto conquistador a su palacio y su muerte por Clitemestra: escena de *agón* tras la parte angustiosa que es simple ampliación de la *párodos*. Esto es, en cierto sentido, el punto de vista de Esquilo, pero más tajantemente aún el de Clitemestra, para la que las palabras de victoria y alegría que pronuncia ante el coro el Heraldo, y el rey, son un engaño que prepara la muerte de Agamenón. Desde este punto de vista, las escenas de información y presentimiento adquieren un nuevo sentido.

El *agón* engañoso Agamenón/Clitemestra, con su ambigüedad de contenido, es, como decimos, el gozne en torno al cual todo gira. Lo que iba a ser un final es un comienzo. La escena de Casandra (1035-1042) profetiza ya directamente

el crimen, es más, lo visualiza; Casandra lo «ve» ahora mismo, aunque sea algo que sólo después y dentro del palacio sucederá. Viene después el propio crimen, que el público oye traducido en dos gritos dentro del palacio y ve a través de la vacilación y cobardía del coro. Clitemestra lanzará a continuación, en 1372-1406, su *resis* de triunfo, verdadero epinicio justificativo que anticipa el otro, posterior, de Egisto (1407-1477): la existencia de una pareja, no sólo una mujer, culpable ha hecho posible para Esquilo la insistencia en el tema del epinicio jactancioso, como antes había insistido en otros motivos.

Pero esta tragedia que desarrolla el esquema canto de angustia-*agón* victorioso-epinicio de victoria y que se funde con la primera en la forma ya indicada, tampoco lleva hasta el final del *Agamenón*. Esta segunda tragedia es extracoral: mientras que en la primera Clitemestra, el Heraldo, Agamenón, todos, formaban parte del «partido del coro», ahora Clitemestra (y Egisto) se enfrentan a Agamenón. Junto a él está el coro, pese a todo: pero es impotente y queda marginado.

Pues bien, en el momento en que Agamenón ha muerto y Clitemestra ha entonado su *resis* de triunfo, las cosas cambian. Ahora ya no hay actor que se enfrente a Clitemestra, pero está el coro que va a hacerlo. Lo que para ella es una acción gloriosa que pide un epinicio, para el coro es un crimen que pide un *treno*. Hay otra vez ambigüedad: la forma resultante es un *epirrema*, 1407-1477, que une los motivos de *agón* y de *treno*. Clitemestra ataca a Agamenón y al coro, éste se enfrenta a Clitemestra y llora al rey muerto.

Hay, pues, una tercera tragedia fundida a las anteriores: el rey es muerto y es llorado por sus fieles, que se enfrentan a los asesinos. Pues el actor que ha quedado libre al morir Agamenón hace ahora el papel de Egisto y se produce, así, un nuevo duplicado: a la serie formada por la *resis* triunfal Clitemestra y el *agón-treno* del coro y Clitemestra, siguen la

resis triunfante de Egisto y el *agón* del corifeo y Egisto. Éste es estíquico, con variación del metro según la tensión de los momentos. Pero es un puro *agón* precisamente por ser estíquico: sólo el *epirrema* permite una posición emocional diferente entre los partidos enfrentados.

Así, a lo largo de toda la obra Esquilo ha seguido la técnica de combinar la insistencia en formas y temas con la ambigüedad en unos y otros. Ha logrado ensamblar, a través de la escena Agamenón/Clitemestra, el tema de la acogida del rey victorioso y el de los *agones* que llevarán a su muerte; y a través del *epirrema* trenético-agonal de que hablamos, introduce una nueva ambigüedad que acaba de perfilar la interpretación de la muerte de Agamenón. Pero luego el *agón* estíquico Egisto/corifeo ya no es ambiguo: es puro enfrentamiento del bien y del mal, elemento dramático propio del fin de la primera pieza de la trilogía, a la que cierra con un *suspense* que se resolverá en las piezas posteriores. En ellas, ya lo he dicho, todo es dramático y todo es ideológicamente simple, con simplificación voluntaria. Clitemestra y Egisto deben morir, Orestes debe ser absuelto: sólo Eurípides volvió a encontrar ambigüedad en esta parte de la leyenda. Para Esquilo la especulación religiosa e ideológica, la visión de la complejidad de la realidad humana, queda cerrada prácticamente en la primera pieza.

En ella se ha llegado, en definitiva, a base de elementos tradicionales más o menos modificados formalmente, variados en su contenido, contaminados entre sí, a una acción compleja y mixta, libre en lo esencial. Tres esquemas elementales diferentes se han montado para perfilar, mediante la técnica de la insistencia, la ambigüedad y el contraste, toda una pintura del drama de la vida humana.

La libertad de que estamos hablando se perfila sobre todo en la parte final, muy concretamente, en la escena de Casandra, que recoge los temas de la violencia y la injusticia, de la profecía y el dolor de la vida humana, en formas creadas li-

bremente, combinadas libremente. Piénsese, por ejemplo, en el *epirrema* corifeo/Casandra en que es ésta la que canta el *treno*: es una forma sin ejemplo fuera de aquí. De igual manera, el *agón* de presencia, con la vacilación de los coreutas, es también seguramente una creación esquílea. A ella subyace, sin duda, el recuerdo de los *agones* de coro de los rituales, tal como se encuentran en la comedia y también en tragedias como *Euménides, Edipo en Colono, Filoctetes, Reso,* etc., según hemos estudiado en nuestro libro.

En la serie final de *agones* también Esquilo innova. De un lado, creando un contenido mixto trenético-agonal, sobre la base de una forma que es tradicional en el *agón*, el *epirrema* en que el coro canta. De otro, en el mismo *agón* final corifeo/Egisto, con la intervención pacificadora de Clitemestra, tan humana. Las violencias de los coros agonales de la comedia, de *Euménides,* es suavizada en una forma alejada de todo ritualismo. Clitemestra quiere la paz, «bastante hay de desgracias», dice. Pero la paz es imposible: el *agón* final irresuelto es una forma que claramente pide la continuación de la acción.

III. Conclusiones

Se ha dicho que el *Agamenón,* al menos las partes iniciales, es fundamentalmente lírico; se ha dicho que abre el camino a la tragedia de acción, al enfrentar a dos actores y resolver así el problema trágico que plantea. Todo ello es verdad, aunque también lo es que en la pieza el problema trágico no es resuelto, no hace otra cosa que desplazarse por dos veces.

Nuestra investigación ha confirmado, de otra parte, todo lo que se ha dicho sobre la intensificación de emociones y terrores, sobre la cara doble y ambigua de la acción humana y la voluntad divina. Lo interesante es, pensamos, que todo esto se refleja en la organización formal de las unidades he-

redadas, su variación, complicación, contaminación. Con elementos pequeños y rudimentarios se ha creado la gran obra de significado poderoso y múltiple.

Todavía los *Persas* no era otra cosa que una serie de *trenos* tras la derrota sucedida lejos: la acción era puramente intracoral y nada ambigua. Los persas eran injustos, los griegos justos; por eso los primeros fueron derrotados, los segundos quedaron victoriosos. Las unidades rituales empleadas son arcaicas e incontaminadas.

A partir de aquí, Esquilo se embarcó en la fascinante aventura de exponer el dramatismo de la condición humana con esas unidades pobres y repetidas, de contenido nada equívoco. Hubo de someterlas a una alquimia poderosa modificándolas, repitiéndolas, contaminándolas, haciendo comenzar una acción donde parecía que todo se acababa para luego repetir el recurso con un enfoque nuevo.

Esto es lo que hizo, precisamente, en el *Agamenón,* que lleva mucho más lejos la investigación sobre la complejidad de la acción humana que ya se inició en *Suplicantes, Siete, Prometeo.* En estas obras hay una acción única y no hay *agón* de actores, al menos *agón* decisivo. En el *Agamenón* Esquilo introdujo ambas cosas. He manifestado en otro lugar que, en mi opinión, la introducción del segundo actor no fue tanto una innovación como una negativa a aceptar las restricciones primitivas del teatro: para ello acudió a la riqueza de posibilidades, en cuanto a creación de personajes episódicos, de los coros de los antiguos rituales. Inventó al tiempo el *agón* de presencia. Y llevó más lejos que en parte alguna la ampliación y modificación de las antiguas unidades, la creación de otras nuevas, tal la escena de Casandra, que quedó aislada en el teatro griego.

Lo notable es que tras este esfuerzo creador, las otras dos piezas de la trilogía son infinitamente más tradicionales en cuanto a las unidades utilizadas y la secuencia de las mismas. Esquilo, tras la plasmación de su idea de lo humano, se

aplicó a la presentación dramática, teatral, de la leyenda. Fue otro gran logro de su talento: pero inferior, pensamos, al primero y logrado a expensas de él. Sólo mucho más tarde estos dos grandes hallazgos del teatro de Esquilo, el teatralizar la exposición de un pensamiento complejo y de una acción difícilmente verosímil, llegaron a conjuntarse: en un Shakespeare, por ejemplo.

Pensamos que esta muestra, rápida o incompleta, de lo que puede hacerse combinando el estudio de los contenidos con el de las formas, puede quizás hacer ver que nos encontramos ante un método potencialmente fecundo, aunque aún no perfeccionado. Y que no se trata de una disección fría, pedante y artificial, sino de una vía para penetrar en el taller mismo de los poetas antiguos, conocer sus materiales y su manera de trabajarlos para lograr ese ensamblamiento indisoluble de forma y contenido, contenido múltiple y complejo, que es la obra de arte: concretamente, en nuestro ejemplo, el *Agamenón* de Esquilo, la pieza más deslumbrante, quizás, de toda la literatura griega.

ESTRUCTURA FORMAL E INTENCIÓN POÉTICA EN EL *EDIPO REY*

Desde hace algún tiempo me vengo interesando por el estudio de las unidades elementales, de forma y contenido, en el teatro griego, así como por su ensamblamiento en las obras teatrales. En un libro mío que ya he citado y dos tesis doctorales dirigidas por mí podrán encontrarse los primeros resultados de esta consideración, en gran medida nueva, del teatro antiguo. Se trata de un análisis en unidades semejante al que se hace con la lengua común: aquí hallamos unidades superiores, literarias, que proceden de los antiguos rituales y su continuación en las celebraciones preteatrales. Tienen una forma, un contenido y una distribución, al igual que las unidades lingüísticas, y se combinan variamente para lograr las unidades superiores que son las piezas teatrales, siendo claro que los distintos géneros, los distintos poetas y, aun dentro de cada uno, las piezas individuales difieren entre sí ya por las unidades elementales que manejan, ya por las intermedias, ya simplemente por la forma en que las organizan: también, por las variaciones que introducen en cuanto a la forma y el contenido de las unidades.

Hasta este momento los trabajos, míos o dirigidos por mí, en relación con esta problemática, han tenido dos intenciones diferentes:

a) Una intención diacrónica. En mi libro ya citado *Fiesta, Comedia y Tragedia. Sobre los orígenes griegos del teatro* intento reconstruir la forma y el contenido de las unidades elementales más antiguas, fijar una cronología relativa en el nacimiento de otras o de sus combinaciones, en las alteraciones que experimentan, en la tipificación de los conjuntos que dan origen a los distintos géneros dramáticos. Mi atención está fundamentalmente puesta en el descubrimiento de lo que hay de común, procedente de un fondo ritual antiguo, en los diversos géneros y en el mecanismo de la polarización que produjo una diferenciación entre ellos. En segundo término, atiendo también a los problemas evolutivos dentro de la tragedia.

b) Una intención sincrónica, descriptiva. Los libros de don Javier de Hoz, *On Aeschylean Composition,* Salamanca, 1979, y de don José María Lucas, *Estructura de la Tragedia de Sófocles,* Madrid, 1982, sin renunciar a obtener algunas consecuencias diacrónicas, hacen una descripción sistemática de la totalidad de las unidades elementales, con sus variantes, así como de sus combinaciones, en Esquilo y Sófocles; mientras que mi libro insiste mayormente en las unidades más arcaicas, conservadas especialmente bien en Esquilo y Aristófanes, aunque también a veces en Sófocles y Eurípides. Esta descripción formal es, pienso, imprescindible para hacernos cargo de las posibilidades dramáticas a disposición de los autores griegos de teatro cuando querían conformar sus temas.

El presente ensayo apunta a la posibilidad de un tercer tratamiento o una tercera finalidad del método de análisis a que aludo. Voy a dar un ejemplo de una obra concreta, el *Edipo Rey,* de Sófocles, para hacer ver qué unidades elementales y con qué modificaciones de forma o contenido han sido utilizadas por Sófocles; cómo han sido combinadas. Y esto lo haré con la atención puesta no en problemas generales de la carpintería teatral, ni siquiera de la de Sófocles, sino en el

Edipo Rey. Pienso, en definitiva, que una atención a los problemas de forma es importante para detectar la voluntad artística del autor de una pieza. Formulada así, la cosa no es demasiado nueva: es el método de Kitto, por ejemplo. Pero una vez que tenemos un conocimiento de lo que es antiguo y lo que es reciente en las diversas unidades y combinaciones, es claro que la innovación a estos respectos responde claramente a una voluntad artística y nos puede dar luces sobre ella.

Claro está, un estudio a fondo de una obra como el *Edipo* desde este punto de partida exigiría no sólo ese conocimiento de lo que es antiguo y lo que es moderno en las unidades que componen su estructura y en la combinación de las mismas, sino también el conocimiento de lo que es especialmente sofócleo o lo que es propio de la tragedia de la época del *Edipo*, con objeto de atribuirle un significado que rebasa la pieza. Aquí no podemos hacer esto. Tampoco podemos argumentar en detalle sobre la antigüedad de los distintos elementos. Para todo ello he, por fuerza, de remitirme a las obras anteriormente citadas. He de excusarme por ello. Intento presentar un simple ensayo en un campo muy poco trillado. Siendo como es extensa la bibliografía de Sófocles no hallo, efectivamente, más que en medida muy limitada, estudios que tengan en cuenta estos puntos de vista. Y aquí no puedo ofrecer más que una pequeña introducción, cuyos resultados quedan pendientes de confirmación, con ayuda de los libros antes citados, por estudios más pormenorizados con intención ya propiamente literaria referida a obras individuales.

El *Edipo Rey* es la obra más compleja del teatro griego, la más nueva por así decirlo, de ahí que en él todas las estructuras antiguas estén alteradas. Todo ha sucedido cuando la pieza comienza. El tema es un verdadero anagnorismo, pero un anagnorismo no a la manera tradicional de un diálogo entre dos actores o entre corifeo y actor: es un anagnorismo sumamente complejo, cuyo resultado es que el protagonista,

Edipo, se reconoce a sí mismo como el culpable al que ha maldecido como causante de la peste de Tebas. No son centrales en él los *agones,* que suelen formar el armazón de toda tragedia: piénsese en *Antígona,* con los sucesivos *agones* de Creonte contra los demás actores y el coro; o en *Ayax* o *Filoctetes,* cuyos protagonistas se enfrentan a quienes quieren persuadirles. Aquí en la medida en que hay *agones* están al servicio de la investigación que lleva a cabo Edipo y que culmina en el descubrimiento de la propia desgracia. Por mejor decir, hay un solo *agón* de actores, el que enfrenta a Creonte y Edipo en 512 y ss.: pero Creonte llega simplemente a defenderse y el total está al servicio de la investigación en cuestión. Pues el *agón* es continuado por otro de coro, en 648 y ss., un notable arcaísmo, en el cual el coro convence a Edipo a que ceda y crea en la inocencia de Creonte: es decir, es un *agón* que no tiene ningún resultado, de por sí, en la acción de la pieza. Pero uno y otro *agón,* el de actores y el de coro, dan motivo a la intervención de Yocasta, a sus preguntas del por qué de la reyerta, a sus explicaciones que luego se revelan falsas y que lanzan a Edipo de nuevo a su búsqueda. Son *agones* que derivan en nuevas noticias, hacen la función de traer a la escena a un nuevo Mensajero, por así decirlo, a un conocedor del pasado, Yocasta. Como, inversamente, aquellos que llegan para dar noticias –Tiresias, el Servidor– se niegan a darlas, la conversación con ellos degenera en *agón* hasta que al fin, vencidos, dan aquellas noticias que ellos hubieran querido reservarse. Lo agonal en el *Edipo* revela, ciertamente, el carácter de protagonista; pero, aparte de esto, su función en la pieza consiste en aumentar el conocimiento, en mover la investigación que la recorre toda ella.

En realidad en el *Edipo,* dichas estas palabras introductorias, pueden distinguirse tres elementos:

a) En su comienzo, el tema es el de la súplica realizada por un coro a su Rey con objeto de que éste logre la salvación de la ciudad. El Rey accede.

b) En su centro se nos describe la investigación. Para ello Sófocles utiliza escenas de Mensajero y *agones* modificados con esta finalidad. Pero también las escenas de Mensajero están modificadas. Se obtiene así algo mucho más rico y matizado, más sorprendente, de lo que sería un simple relato de un Mensajero que trae noticias a un coro y su Rey, como, por ejemplo, en los *Siete contra Tebas.* Se obtiene la inesperada anagnórisis de que hablábamos. Y todo ello sin un antagonista, pues Creonte sólo lo es en un momento dado y de un modo totalmente lateral.

c) En su fin, el *Edipo* responde al tipo de tragedia centrada en el tema del *treno.* Lo sorprendente es que el *treno* lo canta Edipo por sí mismo, en unión del coro, y que la víctima llorada es el Rey, a quien se pide la salvación al comienzo y que ha aceptado buscarla en el sentido de los deseos del coro; algo totalmente nuevo, una inversión de tragedias de súplica como los *Siete,* las *Suplicantes* de Esquilo y Eurípides, los *Heráclidas* de éste.

Veamos ahora más despacio, uno a uno, estos tres puntos. Se nos revelará así cómo con elementos arcaicos y tradicionales Sófocles ha logrado un resultado totalmente nuevo.

a) *La súplica.* Nada más tradicional que la *párodos* del *Edipo* (151 y ss.): un peán de marcha en que dominan los ritmos dactílicos, junto a algunos yámbicos y trocaicos, y que pide salvación para la ciudad. La continuación es también tradicional: sigue una *resis* del Rey a quien se dirige el coro (Edipo), un diálogo Rey/corifeo, una nueva *resis* del primero. Si hay algo notable es que el peán se dirige a los dioses, más que a Edipo, al pedir la liberación; y que éste contesta aceptando inmediatamente, sin obligar al coro a insistir; y que el diálogo con el corifeo tiene otra función, el corifeo niega saber quién es el criminal, aconseja llamar a Tiresias, y Edipo hace saber que ya le ha llamado y se dirige a él cuando llega. En una palabra, en vez de ser una súplica con persuasión ejerci-

da trabajosamente, como en *Siete* o *Suplicantes,* la *párodos* del *Edipo* y su continuación son utilizadas al servicio de la investigación que es el centro de la pieza.

Esto es posible mediante lo que podríamos llamar un verdadero desdoblamiento: el prólogo hace la función que originariamente correspondería a la *párodos* y el diálogo estíquico que la sigue. Efectivamente, el prólogo consiste en la súplica dirigida a Edipo por parte del Sacerdote y un coro mudo de suplicantes que le sigue. Edipo acepta la súplica, es más, hace saber que ya ha enviado a Creonte a consultar al oráculo. Lo mismo el prólogo con *resis* de un personaje secundario que el con *resis* del protagonista son normales: ambos derivan de la conversión en actor del exarconte de la *párodos.* Aquí ambos tipos, más un coro mudo, intervienen a la vez. Propiamente, la *párodos* y la escena siguiente podrían eliminarse. Pero ello es imposible. Lo que hace Sófocles es dejarla libre para un nuevo contenido, el de la investigación de quién es el culpable. Para él son utilizados también los *agones* y las escenas de Mensajero, como hemos anticipado y veremos más despacio.

b) *La investigación de Edipo y su anagnorismo.* Esto es lo verdaderamente nuevo en el *Edipo,* aquello para lo que no había precedentes en la oganización de una tragedia griega. Veamos cómo ha procedido Sófocles.

La escena de Mensajero es tradicional en el teatro griego; tiene precedentes, pensamos, en rituales preteatrales, en la medida en que tenían un alto grado de mitificación y que no podían mimar todo el mito. Así, en las Oscoforias de Atenas, que eran una antigua fiesta agraria que se refirió luego al mito de Teseo, el Mensajero anunciaba el desembarco de Teseo. Hay que distinguir entre las acciones que ejecuta el coro en la orquestra y las que suceden fuera: el Mensajero trae su relato, el coro reacciona ritualmente ante él y el actor principal reacciona también. Lo normal en estas escenas es que

tengan lugar a continuación de la *párodos* o de un estásimo; y que en ellas el Mensajero dialogue con el coro (estructura epirremática) o con el corifeo (diálogo estíquico). El diálogo Mensajero-Protagonista suele seguir a éste, aunque también puede venir inmediatamente a continuación del coral, separado de éste solamente por unos versos del corifeo anunciando al recién llegado. El Mensajero informa de una situación o un suceso, el corifeo y el actor preguntan. Después la acción continúa sobre la base de las nuevas circunstancias.

Todo este panorama se conserva a veces en lo formal y otras también a este respecto ha sido alterado; en cuanto al contenido, se transforma siempre. Es fácil ver en ello una voluntad poética que está en conexión íntima con el sentido profundo del *Edipo.* Que la aceptación de la súplica por Edipo, habiendo como hay un misterio que desentrañar, derive en la intervención de un oráculo traído por Creonte o de Tiresias o de otros Mensajeros más, es en cierto modo normal. Pero el resultado esperado era que se descubriera un culpable, que éste fuera castigado y la ciudad liberada. No deja de suceder esto, pero el culpable es Edipo, el mismo liberador. Para que esto suceda todos los esquemas tienen que alterarse. Pues los Mensajeros no dan esa noticia directamente; bastaría uno, además. Y todo sería simple y cualquier cosa menos trágico y heroico. Sófocles va a tratar a los Mensajeros, pues, en una forma antitradicional. Van a servir, contra su voluntad, a una investigación muy diferente. Súplica y *agón* van a servir también a lo mismo. Los mismos elementos –a veces transformados formalmente– tendrán funciones diferentes. Y el total de la obra será, con elementos viejos, algo muy nuevo.

Las escenas de Mensajero propiamente dichas son las que están a cargo del Mensajero de Corinto (924 y ss.) y del Servidor (1123 y ss.): siguen a dos estásimos y conservan una semejanza formal con los tipos antiguos. Pero hacen igual

función la intervención de Creonte en el prólogo (diálogo Creonte/Edipo, 87 y ss.) y la de Tiresias (diálogo Tiresias/Edipo, 316 y ss.). Además, como ya hemos adelantado, se utiliza una situación agonal de enfrentamiento entre Edipo y Creonte, primero, y Edipo, Creonte y el coro, después, para la prosecución de la pesquisa; Yocasta, que llega para apaciguar la querella según un esquema que es tradicional, se convierte en una nueva fuente de información, y lo mismo Edipo, en el diálogo con ella. Y la súplica de la *párodos,* lo hemos dicho también, desemboca en un diálogo corifeo/Edipo que es un intercambio de informaciones. Así, elementos diversos han confluido en la misma dirección.

De las dos intervenciones de Mensajero que siguen a un estásimo, la verdaderamente tradicional es la del Mensajero de Corinto: llega no llamado por nadie a traer noticias de fuera. Tras el estásimo hay *resis* de Yocasta, que manifiesta su terror ante la angustia de Edipo; llega el Mensajero, que es recibido por el corifeo; sigue un diálogo Mensajero/Yocasta. Hasta aquí el esquema formal es tradicional y también el contenido: la noticia de la muerte de Pólibo. Pero a partir de este momento todo cambia. Ahora dialogan el Mensajero y Edipo, hecho salir del palacio (tras breve diálogo Yocasta/Edipo, con presentación de la situación): y el diálogo deriva en una interrogación del Mensajero por Edipo, con la confesión de aquél de haberse recibido en tiempos a Edipo como un niño recién nacido en el palacio de Layo. La forma y el contenido están ahora alterados: el resultado del mensaje es el contrario del que se esperaba. Y el diálogo siguiente entre Edipo y Yocasta altera de nuevo la situación: ella ha comprendido, intenta en vano detener la investigación, sale desesperada de la orquestra en busca del suicidio. El mecanismo de la búsqueda del culpable se ha puesto de nuevo en marcha en forma sorprendente, inesperada.

En 1123 llega el Servidor, hecho llamar por Edipo de resultas de las noticias del Mensajero de Corinto. Tras el estási-

mo –alegría del coro que, en su mal entendimiento, cree que todo va a aclararse satisfactoriamente–, dialogan el corifeo y Edipo, que ven llegar al Servidor. Éste dialoga con Edipo. La escena no puede ser más tradicional en su forma, salvo en un punto: las intervenciones del Mensajero de Corinto, que en un momento sustituye a Edipo en su interrogatorio del Servidor, tratando de arrancarle la verdad. Y es que, bajo la forma de una escena de Mensajero, tenemos algo totalmente distinto. Es una investigación, un interrogatorio acompañado de amenazas. El Servidor confiesa, forzado, la verdad: el niño que él entregó al Mensajero antiguo, pastor de los reyes de Corinto, es Edipo. O sea, hay mensaje, pero obtenido, al final, por la fuerza. El ritmo se ha precipitado: el Mensajero de Corinto es el mismo que recibió al niño Edipo, el Servidor que lo entregó es el mismo que acompañaba a Layo en su muerte. Las dos escenas de Mensajero acaban con el suicidio de Yocasta y la ceguera de Edipo: con la revelación de la verdad, que ella comprende antes. Pero siempre hay una vía indirecta: del diálogo con los Mensajeros se desprende algo muy distinto de lo que quería el uno decir y que hace imposible el silencio del otro. Un esquema tradicional se ha empleado con finalidades enteramente nuevas: lograr esa inversión de los papeles, ese anagnorismo sorprendente.

Esto sucede en el momento culminante del drama: las dos escenas se siguen, sólo las separa el comentario del coro, que todavía no ha comprendido, como Edipo. La segunda culmina la primera.

En los comienzos de la obra Sófocles usa, al contrario, el procedimiento de ir haciendo crecer lentamente la tensión. Los diálogos Edipo/Creonte y Edipo/Tiresias son fragmentos desgajados de escenas típicas de Mensajero. No aparecen después del estásimo sino, el primero, tras el diálogo Edipo/Sacerdote, en el prólogo; el segundo, tras el diálogo Edipo/corifeo, tras la *párodos*. No interviene el corifeo más que secundariamente. Creonte y Tiresias, de otra parte, no son

propiamente Mensajeros, sino personajes que Edipo ha hecho intervenir en la búsqueda: igual que el Servidor. En realidad las dos escenas forman parte de la gran investigación de Edipo; revelan fuerzas que superan a las de los hombres implicados. Creonte trae una nueva del oráculo que, en vez de resolver la situación, propone un nuevo enigma: saber quién es el culpable. Ocurre, pues, lo mismo que en el caso del Mensajero de Corinto. Tiresias no quiere hablar, pero es forzado a ello por Edipo: igual que en el caso del Servidor. Y revela que el culpable es Edipo; aunque es todavía demasiado pronto para que éste lo comprenda. La escena sigue al diálogo Edipo/corifeo tras la *párodos,* que ha tomado un contenido, de investigación de la verdad, distinto del que esperaríamos tras una súplica. Formalmente, el diálogo Edipo/Tiresias revela bien su ambigüedad entre escena de Mensajero y *agón,* esta contaminación de los esquemas que persigue Sófocles, quien se vale del *agón* para hacer hablar a personajes reluctantes. Hay primero un diálogo estíquico, luego dos *resis* enfrentadas con intermedio del corifeo, luego otro nuevo diálogo estíquico. Lo que comienza como escena de Mensajero se convierte en *agón* y éste, a su vez, en escena de Mensajero. Pero de un Mensajero extraño, que primero calla y luego dice aquello que menos podría esperarse.

El diálogo con Creonte en el prólogo y los diálogos con el corifeo y Tiresias tras la *párodos* han puesto, pues, en marcha la investigación de Edipo, alejando la tragedia cada vez más del tema de la súplica; y todo culminará en los diálogos con el Mensajero de Corinto y el Servidor, más tradicionales formalmente, que desatarán el nudo. Pero hay un elemento intermedio que lleva de uno a otro punto.

Es el que se abre con el primer estásimo y que ocupa dos actos, pues en él se comprende un *agón* coral que ocupa el lugar en que esperaríamos el segundo estásimo. Este *agón* coral es, ya lo he mencionado, un gran arcaísmo; como lo es

el *kommós* en que, en 1296 y ss., Edipo llora sus desgracias con el coro. También la *párodos,* ya lo he dicho. Los estásimos, en cambio, tienen poco contenido ritual: son simples comentarios o manifestación de esperanzas o temores por parte del coro. Pero estudiemos la serie de escenas que llenan el hueco entre el comienzo y el fin de la investigación.

Se trata, como he anticipado, de un *agón* complejo, manejado por Sófocles con finalidades no agonales, sino de hacer marchar la investigación de Edipo. Como una escena de Mensajero es transformada en agonal precisamente para que deje en la escena la información requerida, aquí se parte de un *agón.* Es un mecanismo psicológico que Sófocles explota.

En 513 Creonte llega para defenderse de las acusaciones de Edipo, quien había dicho a Tiresias que Creonte era el urdidor de un complot contra él. Entra en un *agón* justificativo con Edipo para ver quién tiene razón: *agón* anormal en el teatro, *agón* que no tiene por qué afectar al destino del héroe de la pieza. Y que sin embargo le afecta. Siempre hallamos la misma inversión de los puntos de partida.

Formalmente, la escena es en cierta medida tradicional: estásimo, diálogo Creonte/corifeo, diálogo Creonte/Edipo. Pero lo normal es que en estos *agones* se llegue rápidamente al enfrentamiento de dos *resis* y luego se siga en ritmo más vivo y violento en diálogo estíquico. Aquí no es así. El primer diálogo estíquico se alarga porque, una vez más, Edipo utiliza a quien dialoga con él como fuente de información: tiende a convertirse el *agón* en escena de Mensajero. En un momento, en 583 y ss., hay una *resis* justificativa de Creonte, seguida de dos versos conciliadores del corifeo y esperamos otra *resis* de Edipo con otros dos versos del corifeo. Pero nuestra espera es defraudada. Lo que llega es un breve enfrentamiento estíquico de los dos y la intervención conciliadora de Yocasta. Es que no es el desarrollo de un *agón* regular lo que a Sófocles interesa, sino que su mira se centra en la

investigación de Edipo. Y ésta va a progresar con ayuda de Yocasta: Creonte es un instrumento, ya no tiene utilidad. La intervención en un *agón* de un tercer personaje, que lo arbitra o intenta una conciliación, es normal: es el papel de la misma Yocasta en las *Fenicias* de Eurípides; piénsese, también en Aristófanes, en los papeles de Demo y Dioniso en *Caballeros* y *Ranas*, respectivamente. Pero esto es lo formal: Sófocles va a utilizar a Yocasta como a todos los demás, como una nueva pieza en la investigación.

Decíamos que el *agón* Edipo/Creonte es continuado por un *agón* coral. Esto tiene la ventaja de que no hay estásimo que interrumpa antes de la escena Edipo/Yocasta que se avecina y que explota el *agón* precedente. Es, pues, un fin funcional el que ha hecho que Sófocles conserve aquí un arcaísmo como es un *agón* de coro. Su forma es arcaica en cuanto se trata de dos estructuras epirremáticas dobles, entrelazadas. Las estrofas *a* y *b* (la primera de ellas cantada por el coro y Edipo, la segunda por el coro) van seguidas de trímetros del corifeo, Edipo y Creonte: la súplica del coro y corifeo hacen ceder a Edipo. Parece, pues, resuelto el *agón* Edipo/Creonte, a cuyo servicio ha colocado Sófocles este nuevo *agón*, subordinándolo al primero –lo que constituye evidentemente una innovación–. Pero quedan las antístrofas *a'* y *b'* y los trímetros que las suceden. Aquí Yocasta sustituye a Creonte y de la persuasión ejercida sobre Edipo se pasa a su interrogación por Yocasta. El diálogo Yocasta/Edipo tras la antístrofa *b'* se prolonga así largamente, con rotura de la forma tradicional. Y del *agón* deriva un diálogo en que Yocasta tranquiliza a Edipo con noticias que ella cree favorables sobre la supuesta muerte del niño que ella tuvo de Layo y sobre la muerte del propio Layo. Sólo para despertar mayor inquietud en Edipo y hacerle relatar su vida, la escena en la encrucijada. Así, un *agón* que parecía aplacado, terminado, da origen a la presentación de nuevos datos en la búsqueda. Yocasta, que pone fin al enfrentamiento, se

convierte en Mensajero del pasado, de lo que ella cree que son buenas noticias; sólo para convertir a Edipo en un nuevo Mensajero y para hacer que sea llamado el testigo de la muerte de Layo.

Todo está ahora invertido y el trastrueque de la forma responde a un trastrueque del fondo. Los que querían callar, hablan; los que creían dar buenas noticias, las dan malas o inconclusivas, empujando a continuar la búsqueda; los que se enfrentan defendiéndose, hacen avanzar la investigación. Esta marcha, por así decirlo, sola; o, mejor, es Edipo quien la impulsa, pero también ella avanzará de por sí cuando llegue a continuación, no llamado por nadie, el Mensajero de Corinto. Y ahora ya rápida, saltando etapas. Para concluir en el anagnorismo de Edipo. Escenas arcaicas usadas con finalidades específicas, trastrueques formales y de contenido de otras, combinaciones ambiguas de esquemas originalmente independientes, han llevado a él en una forma matizada y dramática, de resultado sorprendente, que provoca la inversión de todo el planteamiento de la Tragedia que a juzgar por su comienzo se esperaría. Bien lejos de la escena de Mensajero tradicional, que no hace más que traer una noticia que servirá para mover la acción, o del anagnorismo tradicional en que un personaje reconoce a otro. Pero es que la acción ha sido sustituida por una investigación nunca vista antes en el teatro. De ahí que, si el peso está puesto en los derivados de las antiguas escenas de Mensajero, ello no podía ser sin una transformación profunda de las mismas y de la combinación con ellas de otras de significado originalmente diferente.

c) *El final de la pieza.* Tras un comienzo tradicional, aunque con determinadas modificaciones; y una continuación compleja, que presta nuevo sentido a los elementos arcaicos que conserva e introduce otros completamente alterados, el final de la pieza es otra vez tradicional. Lo es el estásimo tre-

nético 1186 y ss.; la nueva escena de Mensajero en 1223 y ss., en que éste da noticia del acto de Edipo, que se ha cegado dentro del palacio, en un diálogo con el corifeo; el *kommós* cantado por Edipo y el coro, con intervenciones epirremáticas del corifeo y continuado con una *resis* de Edipo y una contestación del corifeo; el diálogo que sigue a continuación entre Edipo, que es ahora el antagonista vencido, y el nuevo protagonista, cabeza del coro, que es Creonte; y los tetrámetros finales del corifeo. Si hay algo innovado formalmente aquí es que el diálogo lírico Edipo/coro no es precedido de estásimos cantados solamente por el coro, como suele suceder en Esquilo; innovación menor.

Lo esencial, lo característico de Sófocles al llegar a esta parte de la pieza es que, con recursos, como se ve, estrictamente tradicionales, y precisamente por este hecho, destaca mucho más lo que de nuevo tiene la obra. Y lo nuevo es que el Rey caído y llorado es precisamente aquel a quien al comienzo de la obra se hacía la súplica y que ha resultado ser el verdadero culpable; y que el actor que llora con el coro no lo hace por otro segundo actor, es Edipo que llora por sí mismo. Dentro de esquemas tradicionales, la parte del actor, de los actores mejor dicho si tomamos también en consideración a Creonte, está a cargo de aquellos actores que menos se esperaría a juzgar por el comienzo de la obra. Por tanto, todo el final choca violentamente con el comienzo: se hacen contraste recíprocamente, se unen de una manera inesperada, con lo cual la constante paradoja de los Mensajeros y los *agones,* que resultan en algo completamente distinto de los puntos de partida, culmina. Puede verse hasta qué punto simples hechos de distribución cambian el sentido de unos elementos dados, cómo se juega precisamente con el contraste entre el sentido esperado y el nuevo dado por la nueva distribución o innovado sin más en una forma que era tradicional. Al lado de esto está, naturalmente, la alteración de las formas y contenidos tradicionales, su acu-

mulación a veces, su desplazamiento de los lugares en que son esperados.

Con unos esquemas muy primarios y centrándose en la conservación de algunos arcaísmos (la escena de súplica, el *kommós* y lo que sigue, el *agón* coral, la escena de Mensajero tras coral), más la introducción de innovaciones como son los estásimos no rituales y las escenas de Mensajero y *agón* alteradas, multiplicadas además, Sófocles ha dado forma a un contenido complejo y difícil, por excelencia trágico. Su problema era dar amplitud dramática a una acción prácticamente intracoral, sin antagonista: Creonte lo es sólo episódicamente. Por mejor decir, Edipo es protagonista y antagonista al tiempo y hace falta una nueva anagnórisis que lo revele. Entre una súplica y un conjunto trenético que es cualquier cosa menos esperado a partir de la misma, la acción es sustituida por una investigación que aprovecha los esquemas de la escena tradicional de Mensajero, pero trastrocándolos y fundiéndolos con elementos agonales. Una acción compleja, una verdadera trama en que domina el *suspense* y la paradoja surge así. El lector no experimentado piensa que Sófocles trabaja libremente, relacionando a sus personajes y al coro según considera oportuno a partir de un infinito de posibilidades. Por el contrario, trabaja sobre escenas-tipo. Pero puede combinarlas variamente, desplazarlas, alterar su forma o contenido o distribución. Y lo mismo cuando las conserva que cuando las violenta ello es en búsqueda de determinados efectos. Precisamente el choque con el hábito de los espectadores cuando altera esos esquemas es lo que les hace cobrar relieve y eficacia. Y lo mismo cuando los aplica de modo diferente del habitual o cuando los aplica, en parte, del modo habitual, pues entonces cuenta con el efecto de subrayado de los paralelos que el público conoce.

Una obra de teatro griega está aún, y ésta puede ser la conclusión, sumamente formalizada, pero el poeta conserva amplias posibilidades dentro de los esquemas que ha de se-

guir. Se trata de un lenguaje sutil de unidades y de relaciones entre ellas, que le permite acceder al sentimiento del público, actuar variamente sobre él. No parte desde cero. Quien no comprenda esto no podrá fácilmente llegar al contenido de una obra teatral griega a través de la forma y la distribución de las unidades jerarquizadas de que se compone.

El poema conserva una libertad en el manejo de esas unidades y en esa libertad halla sus máximas posibilidades expresivas. Es lo mismo que ocurre, en otro nivel, con las unidades del lenguaje que llamamos palabras o elementos gramaticales, que permiten en sus combinaciones la abertura que es el estilo, la creación de contenidos individuales. Aquí estamos en otro nivel, pero esencialmente dentro de lo mismo: la unidad de literatura y lengua se confirma una vez más. Sófocles tiende a la acción abierta, a la intriga libremente llevada de acuerdo con los caracteres de sus personajes y con el azar. Pero parte de unos condicionamientos que, lejos de ser para él un obstáculo, son la mayor ayuda en su libertad. Súplica, escenas de Mensajero y parte trenética producen así algo nuevo realmente. Hay súplica del coro al Rey pidiendo la liberación, hay derrota del antagonista que es salvadora para la ciudad, hay mensajes que condicionan la acción. Pero ahora esa derrota es dolor porque es la de Edipo; esos mensajes cobran nuevo sentido; sin haber un antagonista y un *agón* independientes ni una escena de anagnórisis independientes, los hay mucho más dramáticos y poderosos. Y surge así esa creación entre arcaica y nueva que es el *Edipo Rey,* esa culminación del genio dramático de los griegos.

EDIPO, HIJO DE LA FORTUNA

Junto a la veta racionalista, existe en el siglo v aquella que subrayó la condición trágica del hombre, sometido al azar y a vicisitudes que no sabe explicarse. Su paradigma es Edipo en la obra de Sófocles.

¿Quién es Edipo? ¿La víctima de los oráculos, el paradigma de que no se puede rehuir el destino? ¿El hombre que se abre paso matando al padre y amando a la madre? ¿El prototipo del creído en su inteligencia, del que pretende imponerse con la violencia y falla? ¿Un ejemplo más de la caída de los grandes? ¿El médico enfermo, contaminado del mal que combate? ¿El paradigma del riesgo de que el estado se convierta en una máquina opresiva? Es todo eso y mucho más. Sin abandonar estos aspectos, que volverán a salir a lo largo de la exposición, aquí voy a tocar otros. Y comenzará por el que da título a este ensayo: Edipo, hijo de la Fortuna. Lo dice él mismo, versos 1080 y ss.:

CORIFEO: Tengo miedo de que de este silencio nazcan males.
EDIPO: Que nazcan los que quieran: yo quiero conocer mi estirpe, aunque sea miserable. Ésta sin duda, orgullosa cual mujer, tiene vergüenza de mi bajo nacimiento. Yo, en cambio, me considero hijo de la Fortuna benévola y no recibiré ningún desdoro. Ella es

mi madre, y los meses, mis hermanos, me han hecho ya pequeño, ya grande.

Sí, es hijo de Layo y de Yocasta, pero desde que le abandonaron en el monte no tiene padres ya, propiamente. El coro juega con el tema: ¿es hijo de Pan, de Apolo, de Hermes, de Baco, de una de las ninfas del Helicón?, pregunta (1098 y ss.). El niño abandonado puede serlo todo, puede no ser nada. Es un enigma. Un hombre desnudo, solo, que ha venido al mundo no se sabe cómo. Es la esencia más íntima de la condición del hombre, desprovisto, incluso, de la cáscara social que le protege, de los padres. Sólo le protege, a su vez, la pura humanidad de un hombre cualquiera, un desconocido, el pastor que por piedad le recoge. Ya tenemos al hombre desnudo introducido en el mundo humano. ¿Qué resultará? Porque la radical soledad del hombre está subrayada en el caso de Edipo por la total irregularidad de su situación familiar: un nacimiento indebido, padres que no deberían serlo, hijos que no deberían serlo tampoco, reyerta y riesgo continuo de todos.

Todo es obra de azar en la vida de Edipo, al menos en un primer análisis. ¿Por qué sobre este niño y no sobre otro había de abatirse el oráculo? El hecho es que, abandonado en el monte, sólo por azar es encontrado, sólo por humanidad es salvado: una salvación para la perdición, se nos dice (1350 y ss.). Pero era, por azar, un pastor de Pólibo, el rey de Corinto, el que le encontró, y a éste fue entregado; por azar no tenía hijos, crió a Edipo como a un hijo suyo. Edipo había perdido unos padres reyes, encuentra otros padres reyes: todo por azar, es sólo un niño indefenso.

Cierto que todos éstos son temas tradicionales, el del niño de nacimiento extraño o milagroso, abandonado, salvado, llamado a un alto destino. Pensemos en Moisés o en Ciro. Pero Sófocles ha utilizado este viejo tema con una intención nueva.

Pero sigamos. Continúa el azar. En un banquete, Edipo oye a un borracho que él no es verdaderamente hijo de Pólibo y Mérope. Ahora ya toma iniciativas: huye a Delfos, busca el oráculo, pregunta y la respuesta sobre su destino –matar al padre, unirse a la madre– le horroriza. Huye otra vez. Y otra vez se encuentra con el azar: el encuentro con Layo, su muerte. Edipo es violento, se descubre ahora: pero no buscó voluntariamente esa muerte. También Layo era violento, apartó con el aguijón al caminante y éste, Edipo, reaccionó con violencia aún mayor. Fue, diríamos, una disputa resultante de un accidente de tráfico, como he dicho otras veces.

Y otra vez el azar: la esfinge que quiere devorarle haciéndole su pregunta, presentándole, como a los demás, su enigma. Pero Edipo responde bien y se salva: es inteligente, se descubre ahora, aunque demasiado orgulloso de esa inteligencia, que utiliza para humillar a Tiresias. La esfinge, rabiosa, se suicida.

El azar ha sido sorprendente: sin pretenderlo, sólo para defenderse de un viejo imperioso, Edipo ha dejado vacante el trono de Tebas. Sin pretenderlo, sólo para librarse del monstruo, ha libertado de él a Tebas. Dos muertes por azar le han abierto el camino del trono de Tebas. Sin hacer nada por ello, resulta que es el rey, él que había perdido el reino dos veces. Pero era tradición que el conquistar un reino significaba casarse con la reina viuda: los pretendientes de Penélope lo sabían bien. Y el azar sigue operando: resulta que esa reina, Yocasta, es su madre. Sin buscarlo, se encuentra en el lecho de su madre, tras haber matado a su padre, también sin pretenderlo.

Nada tiene esto que ver con las interpretaciones de los psicoanalistas: Edipo no odia al padre ni ama a la madre, todo es cosa de azar.

Dos crímenes ha cometido Edipo, los dos por azar, insisto, con ignorancia. Viene la peste. Va a caer del trono, antes o después, por una vez tercera. Su afán de saber y su violencia

van a arrastrarle en su caída, en el *Edipo Rey:* en los episodios con Creonte, con Yocasta, con Tiresias, con el Mensajero de Corinto, con el Pastor. El azar volverá a operar: resulta que el testigo de la muerte de Layo, al que manda Edipo a buscar, es el mismo pastor que le había recogido en el monte, resulta que el Mensajero de Corinto es a su vez el pastor al que el pastor de Layo se lo había entregado y que lo había llevado a la corte de Pólibo. Testigos de antiguos azares se encuentran por azar para testimoniar contra Edipo descubriendo sus orígenes.

Era un niño inocente, abandonado, que se vio metido en situaciones imprevistas y, al final, en crímenes puramente objetivos, pero crímenes hechos. En Atenas, la teja que mataba por accidente a alguien era juzgada y expulsada, como Edipo será expulsado. En el círculo de Pericles y Protágoras se discutía todavía si la jabalina que mató, por accidente, a un atleta en el entrenamiento, era culpable o no: léase la segunda tetralogía de Antifonte.

Son hechos objetivos, no se trata de conciencia. Hoy, influidos por la interiorización de la moral por obra de Sócrates, hemos creado el concepto de accidente. Este concepto se creó trabajosamente. La leyenda de Edipo no lo conocía, no es aludido en el *Edipo Rey;* sólo, y levemente, en el *Edipo en Colono* 266 s.: «Mis obras son más sufridas que realizadas por mí», dice Edipo.

Azares de la vida, imperio de la Fortuna dan y quitan padres y reinos, envuelven en situaciones imposibles. ¿Qué hará en ellas Edipo con su inteligencia y su violencia? Fracasará luchando con ellas como armas, como antes fracasó cuando huyó de Corinto y de Delfos. Fracasará de todos modos. Habrá de marchar al destierro. Casi tan solo y abandonado, sin padres ni patria, como cuando le dejaron en el monte.

Pero éste es sólo un primer nivel de análisis. Zarandeado por el azar, Edipo ha subido y bajado, bajado al fin definitivamente, en un mundo cerrado y sombrío. Es ese mundo, las

condiciones de ese mundo, lo que al fin le ha hecho caer. Su ceguera no es sino un símbolo de esa situación de pura oscuridad en que se encuentra el hombre. Era ciego desde el principio, pese a su inteligencia, él que se lo reprochaba a Tiresias. Al final, lo es también físicamente. El causarse a sí mismo la ceguera es una huida para no ver la otra realidad, la que le rodea: prefiere seguir en la antigua. El exilio que pide y obtiene es un símbolo equivalente: huir una vez más.

Para nada: le sigue el recuerdo y con él van sus hijas y ha de sufrir, con interno desgarramiento, las reyertas de sus hijos. Y que la guerra crezca en torno suyo: los tebanos y Creonte lucharán contra los atenienses y Teseo.

Edipo no debió nacer: le engendró Layo contraviniendo al oráculo. Su nacimiento es ya una violación. La falta de hijos de Pólibo fue razón para que fuera aceptado por él como hijo: pero era una situación falsa que un borracho cualquiera descubrió creando en Edipo angustia profunda. Es víctima una y otra vez de situaciones irregulares en el orden del mundo, la falta de hijos de Layo y Pólibo: algo que, extrañamente, es querido por los dioses, es así y debe ser así.

Sin quererlo, Edipo está metido en situaciones extrañas, sobra en la sociedad normal, por decirlo de algún modo. Está solo: el abandono en el monte, la huida solitaria de Corinto son símbolos de esto.

Los oráculos, la esfinge, el adivino son a su vez símbolos de ese mundo cerrado, lleno de restricciones y misterios. Ya antes de nacer pesa sobre Edipo un oráculo de Delfos, luego Delfos le rechaza y expulsa, más tarde responde a Creonte exigiendo la expulsión del asesino de Layo, que resultará que es Edipo. Delfos expulsa, es claro, a los asesinos, así a Calondas, asesino de Arquíloco.

Desde antes de nacer hasta que es expulsado, Edipo es acosado por Delfos. Y la esfinge, un oráculo al revés que pregunta en vez de responder (una adivinanza es, después de todo, una especie de oráculo) y mata al que responde mal, preten-

de asesinarlo, igual que a cualquier otro caminante. Y Tiresias, al que Edipo acude buscando una salida, se la cierra.

Los adivinos son, tradicionalmente, violentos e interesados: pero aquí esa violencia es benéfica, quiere ayudar a Edipo, que es mejor que siga en la ignorancia. Inútil todo.

Quiere esto decir que hay algo de lo que no puede huir un hombre solitario, abandonado a sus recursos, metido desde que nace en situaciones imposibles, juguete del azar que le hace subir y bajar. Y esto que no es rehuíble es, en el caso de Edipo, la muerte del padre, la boda con la madre. El azar le ha hecho a Edipo cometer las dos cosas y estas dos acciones le han llevado al trono. Pero a un precio muy alto.

Porque la paradoja es ésta: para subir en la vida, en el mundo, hay que romper los viejos tabús enfrentándose a las viejas generaciones. Y esa rotura propicia la caída. Pues nada puede hacerse, por buenas intenciones que se tengan, sin el enfrentamiento. Y el enfrentamiento siempre trae malas, funestas consecuencias. Paradoja.

En un mundo patriarcal, y aun diríamos que en todos los mundos, el subir la escala del poder exige arrojar de ella al que está más alto. Los viejos dioses, en Esquilo, son derrocados por los nuevos, sus hijos; y en todos los lugares las nuevas generaciones buscan suplantar a las antiguas, que se defienden como pueden. A veces esta lucha comporta el parricidio; en todo caso, la violencia. Urano castra a Crono, Crono es depuesto por Zeus y encadenado en el Tártaro. Pero la violencia contra el padre es castigada por la sociedad patriarcal. Es más, el hijo debe vengar al padre muerto, como Orestes y Electra vengan a Agamenón.

Lo más impresionante en la historia de Edipo es que se trata simplemente de hechos: Edipo no ha pretendido ni el trono ni esa muerte ni esa boda. Son hechos: la vida es así, se sube mediante la violencia y el sexo, y la violencia y el sexo acaban por derribarle a uno, son como un «boomerang». Porque Edipo no es ambicioso: no es un Agamenón que

mató a Ifigenia por retener el mando, no es un Etéocles que violó el compromiso con su hermano por lo mismo. Ni siquiera es un heredero legítimo que defiende sus derechos: es un niño abandonado, un hijo de la Fortuna que se lo debe todo al azar.

En este atolladero está metido Edipo. Y en otro más: el de la madre. Frente al padre, la madre es el aliado natural del hijo: no aspira al poder para sí, en la sociedad patriarcal sólo para el hijo. Gea ayudó a Crono contra Urano, Rea ayudó a Zeus contra Crono.

Pero aquí hay algo más: se suma el tema del incesto. En la sociedad matriarcal, el incesto no existe. La madre es madre de sus hijos y los padres son varios o quizá ninguno, así en la *Teogonía* de Hesíodo. Inicia al niño en el sexo, inocentemente. Atis es hijo y amante de Cibeles al mismo tiempo.

Pero en la sociedad patriarcal las cosas son distintas. La viuda transmite el poder, como hemos dicho, a la muerte del marido: se une al nuevo rey. Pero el incesto está prohibido: se castiga el del hijo con la esposa o la concubina del padre, se castiga el del hijo con la madre, el del hermano con la hermana, en Grecia al menos.

Es un mundo turbio, de constricciones inevitables y contradictorias, éste en que Edipo, sin quererlo, se ha encontrado metido. Su subida implica la muerte del padre, la boda con la madre: es inevitable. Pero ambos actos exigen castigo.

Ésta es la paradoja de Edipo, que en su caso particular es símbolo de algo más común, del destino humano en general. Solo en el mundo, Edipo es juguete del azar. Parece que todo lo hace posible. Pero ese mundo está sometido a leyes fijas y contradictorias. Quita o da la condición real a alguien que no debería haber siquiera existido. Y la da imponiendo condiciones que, a su vez, son condenables. Edipo está atrapado.

¿Qué puede hacer?, nos preguntamos. Él nada ha pretendido, pero se ve metido en situaciones que exigen una deci-

sión. La tentación de no hacer nada, de dejarse vivir, de no mirar a los hechos de frente, es la de Yocasta. Se lo dice así a Edipo: 977 y ss.:

¿Por qué ha de estar sujeto a miedo el hombre, que es gobernado por los casos del azar y no tiene presciencia clara de ninguna cosa? Mejor es vivir a la ventura, como cada uno pueda.

Ésta es la solución pasiva de la mujer en una sociedad patriarcal que ha repartido de este modo los papeles. Se hace la ilusión de poder vivir sin ambición su vida privada. Se hace la ilusión de que puede comprometer en este proyecto a su hombre: que viva con ella y con sus hijos, que cierre los ojos al mundo amenazante y tentador de fuera.

Pero esto no es propio de Edipo, ni del papel masculino en estas sociedades. Metido en el problema se debate valientemente con él. Inútilmente, también. Esto es lo más triste del mensaje de Sófocles.

Mejor dicho, Edipo ha intentado la solución que es la huida. Ha huido de Corinto y de su falsa casa natal. Ha huido de Delfos cuando el oráculo le rechazó. Pero, ¿de qué le valió todo esto? Para encontrarse con Layo, para encontrarse con la Esfinge, para encontrarse con Yocasta y con el trono de Tebas. Inútil huida.

Edipo es inteligente y valiente, ya lo sabemos, pero tiene la partida perdida. Metido en un círculo de contradicciones y de enigmas, de obstáculos, busca saber: cree que el saber le hará libre. Ingenua ilusión: el saber le mostrará los tabús que sin querer ha roto. Le hará ver que, llevado del azar, antes o después quedó apresado en dilemas imposibles, en contradicciones inescapables.

Ya cuando el episodio de Corinto Edipo quiso saber: fue a consultar al oráculo. Pero el oráculo le rechazó y no dijo nada. Nadie explica claramente las coerciones del mundo: hay que descubrirlas viviéndolas hasta el fin. Pero Edipo

quiere saber quién es el culpable de la muerte de Layo; a partir de un momento, quién es él mismo. Con tal de saber no le importa que se descubra que es hijo de tres generaciones de esclavos, se sabe a salvo, en definitiva, de toda herida a su orgullo, él, hijo de la fortuna. Con tal de saber, aceptará la verdad que será su ruina: «Estoy ante lo más terrible de decir», afirma el siervo (1169), y contesta Edipo: «Y yo de oír. Pero hay que oírlo, sin embargo».

Edipo, el hombre juguete de la Fortuna, el hombre que se enreda en las oscuras contradicciones del mundo, es también el hombre que busca. Es, en verdad, en todo ello, un paradigma del hombre: del hombre solo, aislado, del hombre cualquiera que vence la tentación de la huida y que lucha y busca. Aunque sea para comprender su propio fracaso.

En Tebas, Edipo repite su proceder de Corinto: consultar al oráculo. Sólo que ahora es a Creonte a quien envía. Y cuando el oráculo es insuficiente emprende su larga investigación a través de Creonte, Yocasta, Tiresias, el Mensajero, el Pastor. Yocasta, el coro, quieren detenerle: inútil. Las escenas de información no traen más que nuevas dudas y traen la violencia de Edipo que quiere ir hasta el fondo, hacer hablar a los que quieren callar. En el fondo, no hay oráculos ciertos: cada uno tiene que explorar su propio destino, la fingida sabiduría lleva a callejones que uno mismo ha de investigar.

No es una violencia, la de Edipo, para mantenerse en el poder, como la de otros héroes de tragedia: es una violencia para saber, para obligar a los que callan a decir lo que saben, incluso lo más terrible. Edipo no es cruel: al final respeta a todos sus oponentes. Es la suya una violencia nueva, fáustica, la de un Sócrates heroico. También Sócrates presionaba con insistencias y escarnios a sus interlocutores.

Más que un héroe tradicional, un rey que llega al colmo de su ambición y luego cae, Edipo es el hombre común llevado a lo más alto por circunstancias de azar, enredado en situaciones imposibles y que, a partir de un momento, sólo

quiere una cosa: comprender los hechos, comprenderse a sí mismo. Ver claro. Es un héroe intelectual a quien el éxito o fracaso dejan ya indiferente, como al filósofo platónico al que le importaba la justicia, fueran cualesquiera las consecuencias.

Como Sócrates, como Platón, cree en sí mismo. Consulta a oráculos y adivinos porque se trata de un mito tradicional, del mundo tradicional de la tragedia. Pero a la Esfinge la derrota, los oráculos le decepcionan, del adivino sospecha. Confía, sobre todo, en su inteligencia, la que le hizo triunfar de la Esfinge y la que pone en acción para resolver el enigma. Y lo consigue, triunfa sobre él como triunfó sobre la Esfinge. Aunque sea para su propia ruina. Pero es honesto intelectualmente hasta el final.

Y en esto también, a los ojos de Sófocles, hay una última contradicción. El mundo es el campo de acción del azar, ciertamente, está sujeto además a oscuras y extrañas antinomias y contradicciones. Es así, simplemente, y esto no se salva ni con el valor ni con la inteligencia, por más que sean cosas admiradas en un hombre como Edipo, a quien todos quieren en vano salvar, a quien el coro llora. Los que no son Edipo, los hombres comunes, que no creen en su éxito, le admiran sin embargo, querrían ahorrarle el sufrimiento. En vano.

Pero es que ellos quieren de algún modo ocultar, silenciar, esa condición trágica de lo humano y Edipo, que al comienzo ha querido ingenuamente sanarlo, ahora ya sólo quiere saber. Pero saber no aleja la desgracia: más bien la precipita. Ésa es la última sabiduría. Recordemos la frase del persa en Heródoto IX 16: «El mayor dolor para los hombres es el de saberlo todo y no poder nada».

Edipo se ha convertido, así, en un paradigma de lo humano, que está, simplemente, subrayado por las extrañas circunstancias de su vida. Comenzó como un niño desnudo, abandonado en el bosque, sin padres: subrayado extremoso

de la condición del hombre. Terminó expulsado de la sociedad: y eso por haberse encontrado con el azar, con los tabús sociales y religiosos y, al final, con su ansia de saber. Sófocles explica bien, en las palabras finales de su *Edipo Rey,* ese carácter general de la lección: no es de Edipo, es del hombre en general de quien ha hablado; no es de Tebas, ni siquiera de Atenas, sino de todos nosotros (1594 y ss., final de la tragedia):

> Habitantes de Tebas, mirad, éste es Edipo:
> descifrador de enigmas y hombre el más poderoso
> todos a su fortuna miraban con envidia.
> ¡Mirad ahora a qué ola llegado ha de infortunio!
> No juzguéis, pues, dichoso a otro mortal alguno
> que no haya aún contemplado aquel último día
> en tanto no termine su vida sin dolor.

Visión pesimista, templada por la presentación de las altas virtudes del hombre: su afán de saber llevado al heroísmo, su valor.

Viendo este cuadro, es difícil no recordar aquel famoso paradigma de lo que es el hombre que nos ofrece el *Pañcatantra* indio y recoge nuestro *Calila e Dimna,* II 3: el del hombre colgado de dos ramas de un árbol que está plantado en el fondo de un pozo. Apoyaba sus pies en cuatro serpientes que sacaban sus cabezas de sus cuevas; en el fondo había una culebra con las fauces abiertas para tragarlo si caía; entre tanto dos ratones, uno blanco y otro negro, roían las dos ramas. Pues bien, había también en el árbol una colmena cuya miel chupaba el hombre, olvidando así su precaria situación. Al final, los ratones acabaron por roer las ramas y el hombre pereció en la boca de la serpiente. Pero la solución de la mayor parte de las filosofías indias a las aporías de la acción humana consiste en la inacción y en la espera de la transmigración o del nirvana, lejos del alcance del «karma». Los griegos, en cambio, preconizan la acción, con todos sus peligros.

Raramente caen en la tentación de pregonar la sabiduría del Sileno, la de que lo mejor sería no haber nacido y, si se ha nacido, morir cuanto antes, como se nos dice en pasajes famosos de Teognis 425 y ss. y del *Edipo en Colono* 1224 y ss.; la de que aquel a quien aman los dioses muere joven, que dijo Menandro.

Nada de esto se encuentra en el *Edipo Rey:* hay un paradigma de fortuna, de puntos oscuros de la vida humana, de lucha heroica de Edipo. Ése es el cuadro, con sus luces y sus sombras.

Cuando el cuadro termina, Edipo vuelve a su desnudez. Pero, purificado por el infortunio, la lucha y el sufrimiento, será ahora un ser sagrado, un héroe protector que Atenas y Tebas van a disputarse. El hombre que ha sabido cumplir con su destino de hombre, aunque sea para volver, al final, a la desnudez primera, es más que los demás, de él sacarán inspiración los demás, será una ayuda su recuerdo. El ya no busca más: está a salvo. Por lo que luchó y sufrió, es ya sagrado. Ahora es un santo patrono, un protector, un símbolo de ayuda. Vuela al cielo en forma maravillosa. Los hombres y los dioses que le persiguieron, le buscan y le aman.

Y, después de todo, Edipo, al final, no está tan solo. Están sus hijas que le acompañan: hay una nueva generación, cierto que llena de problemas, recordemos a Etéocles y Polinices. Están Teseo y los atenienses que van a ayudarle y a quienes prestará ayuda: cierto, tendrán que enfrentarse a Tebas y a Creonte. El mundo sigue rodando, el respeto y la violencia seguirán riñendo su batalla; seguirá habiendo Teseos y Creontes, Antígonas e Ismenes. Y Edipo seguirá siendo, para todos, una inspiración.

Edipo, hijo de la Fortuna. Hermoso hallazgo de Sófocles, al lado de tantos héroes hijos de dinastías poderosas, aupados por sus acciones de guerra y de violencia. Pero de nada le ha valido: también él ha caído al final. Porque se ha encontrado solo en el torbellino inesquivable del mundo, domina-

do por oscuras leyes llamadas divinas. Solamente, ha luchado en él con tanto valor, con más valor que aquellos antiguos héroes.

Edipo es el hombre simplemente, cuya invalidez presenta diríamos que en caricatura: es juguete del azar o la Fortuna y se encuentra, en esa situación, metido en un mundo de condicionamientos prefijados, con los que no puede chocarse sin dolor. Lucha con valor, también esto es humano: pero de nada le vale si no es para dar un ejemplo de lo que es la vida humana, en lo miserable y en lo valeroso, pese a todo. Y al ser Edipo el hombre, es al tiempo todos los modelos humanos de que hablábamos al comienzo: el hombre orgulloso de su inteligencia y atrapado por la *hybris*, el que es víctima de la misma enfermedad de que pretende salvar a los otros, el que, con la mejor intención y deseo, se convierte en tirano. El prototipo del pueblo de Atenas lo es, al tiempo, de la Humanidad en general.

Para vivir nuestra vida, matamos muchas veces a quienes no debíamos, amamos a quienes no debíamos (o quizá debíamos, pese a todo) y les causamos dolor y muerte. Engendramos hijos –físicos o del tipo que sea– que no debíamos. Un montón de coerciones nos rodea: o bien las toleramos pasivos o bien saltamos por encima de ellas. En los dos casos sufrimos y hacemos sufrir.

Pero volvamos a Edipo, concluyamos. Ha hecho su papel y su papel ha terminado: mal, como todos los papeles, salvo los de la comedia. Pero ha sido un modelo, en la medida en que, en medio de esos azares y esas fuerzas oscuras, puede haber modelos: un modelo de lo humano. Ha caído el telón y ahora entran otros personajes: la eterna tragedia continúa. Pero, en el recuerdo, Edipo tiene un lugar que nadie puede ya quitarle. Y es porque Edipo, en suma, es todos nosotros.

Pero aun después de muerto, sigue inquietando. Las interpretaciones se multiplican y hasta se le saca de quicio

para hacerle símbolo de lo que él nunca fue. Compartiendo tantos rasgos con los héroes griegos, tiene un perfil personal, inquietante, que a nadie se le escapa. Y, sin embargo, es la personificación de la esencia más clara de lo humano.

PERSONAJES Y ESTRUCTURA COMPOSICIONAL DE *ANTÍGONA, EDIPO REY* Y *EDIPO EN COLONO*

Es un hecho por demás evidente que el tratamiento de los personajes en la tragedia griega está en conexión con la estructura composicional de las diferentes obras. Por otra parte es a través del estudio de ésta como mejor podemos penetrar en las intenciones de los poetas antiguos, de la misma manera que es a través de ella como aquellos las hacen llegar a su público. He estudiado esto en detalle en dos casos concretos, a saber, el del *Edipo Rey* y el del *Agamenón*, a los que he dedicado dos estudios especiales [1]. Por otra parte, en una comunicación que leí en un simposio sobre teatro antiguo celebrado en Mérida [2], me ocupé de la estructura composicional de las tragedias tebanas de los tres trágicos en términos generales.

Mi intención en este trabajo es parcialmente la misma, parcialmente diferente. Se trata de ver, más precisamente, las relaciones entre el carácter del personaje heroico, sea el protagonista o no de la pieza, y la estructura formal de ésta. Y ver esto, concretamente, en las tres obras de Sófocles que figuran en el título.

Planteando la cuestión en los términos más generales, hay que decir que, en la medida en que a través de las obras con-

servadas podemos juzgar, Sófocles inauguró un nuevo tipo de tragedia. Se centra, es bien sabido, en describir el carácter individual de los personajes heroicos, como corresponde a tragedias sueltas y no engarzadas en trilogías ligadas; tragedias, además, en que domina la acción sobre la descripción de situaciones y en que, al haber tres actores a disposición del autor, éste puede enfrentarlos de varias maneras y obtener así una pintura matizada de su carácter y comportamiento. Pero ésta es una descripción muy genérica que debe ser completada con el estudio más en detalle del tratamiento por el poeta de las unidades de forma que hereda y que modifica o combina libremente.

Para establecer un contraste, refirámonos al Etéocles de *Los Siete*, el primer personaje heroico que nos ofrece la tragedia griega. Desde el principio hasta casi el final permanece en la escena, enfrentado ya al coro, que quiere doblegar su decisión de luchar con Polinices, ya al Mensajero, que va describiendo la situación de la ciudad cercada y le hace reaccionar así. Hasta casi el final de la tragedia, estamos ante una situación que va evolucionando hasta el momento en que Etéocles toma su decisión: saldrá a enfrentarse a su hermano con las armas. El drama se resolverá en combate singular que el Mensajero nos contará: los dos hermanos sólo muertos entrarán juntos en la escena.

El héroe es el personaje inflexible que pone su grandeza y su decisión al servicio de la comunidad, que está dispuesto a correr todos los riesgos, pero que no se da cuenta de que al tiempo quiere poner por encima de todos su propia persona. La paradoja es que sólo muriendo salva a la ciudad.

Una tragedia como ésta es muy simple: todo se expresa a través de *agones* epirremáticos del coro y el héroe, y de escenas de información entre el héroe y el mensajero. Y la culminación está en el relato del Mensajero de la muerte del héroe y en su entierro, juntamente con su hermano. Hay simplicidad en el carácter del héroe y simplicidad formal también.

Pero la tragedia en general y la de Sófocles en particular introducen personajes heroicos mucho más complicados y, también, esquemas composicionales más complicados. No voy a exponer aquí en detalle las escenas-tipo de la tragedia, de que me he ocupado en otros lugares y que han dado lugar a una crecida bibliografía. Ni a exponer, tampoco, cómo estas escenas-tipo pueden tener variantes formales varias: de *agones* epirremáticos como los aludidos a *agones* de actor como los típicos de Eurípides hay larga distancia, y existen numerosas formas intermedias. El poeta usa unas u otras variantes, las suma o combina según su intención poética. El lugar del *agón* en la tragedia, su posible duplicación, etc., son otros recursos. Y esto no es más que un ejemplo.

En mi libro sobre los orígenes del teatro [3] he hecho una exposición de las escenas-tipo (unidades elementales, las llamo) y de sus variantes formales: pueden encontrarse allí los datos más esenciales.

En realidad, ya en la *Orestea* de Esquilo, que maneja como se sabe tres actores, se encuentran complicaciones del esquema tan simple de *Los Siete*, aunque Esquilo maneja todavía con poca flexibilidad los tres actores (son muy raras las escenas triangulares) y nos encontramos, por supuesto, ante una trilogía ligada.

En el *Agamenón* hay ya un momento de acción, facilitado por la presencia de dos personajes centrales, Agamenón y Clitemestra. Pero, aparte de ese momento, la muerte de Agamenón, lo demás es tragedia de situación, descrita sobre todo a través de intervenciones del coro y del Mensajero, también del enfrentamiento del héroe a Clitemestra y Casandra. Y queda, en definitiva, sin concluir la acción, aplazada para la próxima tragedia.

Pero, en el fondo, Agamenón no es tan diferente de Etéocles. Es el hombre grande salvador de su patria, pero también el hombre de *hybris*. Perece para que su ciudad se salve, aunque ello no será sin nuevas complicaciones. Lo que sí es

muy nuevo es que junto a él tenemos ya un segundo personaje heroico, su mujer Clitemestra. Esto es posible gracias a la presencia de los dos actores. Clitemestra es, en cierto modo, un duplicado de Agamenón.

También ella tiene sus razones, también ella abusa y comete crimen, también ha de morir. Sólo que el poeta la coloca a una luz todavía más cruda, dominan en ella los aspectos sombríos de la mujer criminal.

Todo esto es un anticipo de lo que sucederá después, en Sófocles, sólo que en medio de complejidades crecientes de la forma y el contenido. Para empezar por éste, tenemos en *Áyax* a un héroe que no comete desafuero, salvo el de suicidarse por no poder resistir el deshonor. Es realmente una víctima de la divinidad, que le engaña. Tenemos a un héroe, el Creonte de la *Antígona* que se acerca al tipo del malvado de ciertas tragedias de Eurípides. En la misma pieza hay una heroína, Antígona, que es más bien una mártir al servicio de una causa religiosa. Luego, en el *Edipo Rey*, el protagonista no choca en realidad con ningún otro que consigo mismo, se hace caer a sí mismo, engañado; aunque no faltan los rasgos de *hybris*. En cambio, el Edipo del *Edipo en Colono* es el viejo venerable al que la divinidad pone a salvo para proteger, a través de él, a Atenas.

Son variantes muy diversas del antiguo tipo del héroe, aunque las hayamos expuesto a grandes rasgos tan sólo. Querríamos hablar ahora más en detalle poniendo en relación la descripción de los diversos caracteres con las variantes que el poeta introduce en la estructura composicional de las diferentes tragedias.

El *Áyax*, la tragedia más antigua que conservamos de Sófocles, seguramente no muy posterior a la *Orestea*, nos da un ejemplo de una nueva caracterización del tipo del héroe, ya aludida, sobre la base de un estructura todavía muy tradicional. Áyax es el héroe que se suicida para salvar su honor, perdido cuando, por el engaño de Atenea, cae sobre los reba-

ños de los aqueos en vez de caer, como pretendía, sobre estos mismos y vengar así que hubieran entregado a Odiseo las armas de Aquiles.

Como en el caso del propio Aquiles en la *Ilíada*, es el ideal del *kléos*, la fama o el honor, el que le mueve; aunque los momentos anteriores de la leyenda nos lo presentan como el hombre que con su heroísmo salva a su pueblo. Pero aquí su solo heroísmo es el de preferir la muerte al deshonor: como Aquiles también, aunque en forma diferente.

Áyax inaugura el tema del suicidio, un tema muy caro a Sófocles y también cultivado por Eurípides; en Esquilo, las Suplicantes se contentaban con amenazar con él. Hay que decir que la tragedia está cerrada en sí misma, hay tan sólo alusión a las acciones heroicas anteriores de Áyax; y que, en lo que respecta al héroe, es todavía una tragedia con sólo dos actores: cuando entran en escena tres, para representar a Teucro, Agamenón y Odiseo, es ya el final de la tragedia, tras la muerte de Áyax; y tampoco existe, en realidad, una escena triangular.

No hay, pues, como se esperaría conociendo otras obras de Sófocles, un enfrentamiento entre Áyax y un antagonista propiamente dicho: no hay *agón*, sólo lo habrá, al final, como se ha dicho, entre Teucro y Agamenón. Al poeta le bastan escenas epirremáticas en que intervienen el coro y la cautiva Tecmesa o Áyax y Tecmesa, además una dialogada entre los dos personajes y otra en que el héroe dialoga con un personaje mudo, su hijo Eurísaces, del que se despide antes de morir.

Sófocles, que disponía ya de tres actores, ha renunciado a ellos en esta primera parte de la pieza para contentarse con recursos próximos a los del Esquilo más tradicional, anterior a la *Orestea*. El coro y Tecmesa hacen el intento de persuasión para que el héroe ceda, como lo hacía el coro en *Los Siete*: intentos destinados, claro está, al fracaso. Con todas las diferencias entre Etéocles y Áyax, todavía son caracteres

próximos, hechos de una pieza. El primero marcha a una lucha de la que resultará su muerte, en la línea de Aquiles, el segundo se suicida: el amor propio está en el fondo de ambas decisiones. No hay confrontación con otro héroe, de la que resulte una más fina pintura del carácter.

Esquilo, en la época de *Los Siete*, era incapaz de proceder de otra manera, ya que sólo disponía de dos actores y necesitaba el segundo para el papel del mensajero. Pero la comparación con el *Áyax*, en que Sófocles (en la primera parte, que es la que nos interesa) renuncia a utilizar el tercer actor, prueba una cosa: que nos hallamos ante un tipo de tragedia que no necesita ese tercer actor porque el héroe que en ella se muestra es simple, sólo necesita el contraste del coro y de los personajes secundarios. Intervienen tan sólo el héroe y los que le incitan a ceder. Y no cede.

Claro que una tragedia tan simple y tan arcaica tiene, entre otros, un inconveniente: es muy breve porque, después de todo, los corales y las escenas epirremáticas lo son: estamos ya en otra edad. Hay, simplemente, una situación, que se resuelve cuando el Mensajero trae la noticia de la muerte de Áyax. Y al renunciar Sófocles a las largas escenas funerarias a la manera de Esquilo, para alargar la obra ha de crear, a partir de este momento, una segunda acción, el enfrentamiento entre Teucro y Agamenón sobre el entierro del héroe. Aquí sí hay un *agón* de actores, bastante frío, se diga lo que se quiera. Sófocles ha creado la tragedia episódica.

Éstos son los arcaísmos, las limitaciones y las innovaciones del *Ayax*. Son el punto de partida para las piezas siguientes del poeta.

Y, en primer término para la *Antígona*, del 442. Lo fundamental de esta obra desde el punto de vista dramático es, pensamos, que la presencia de los tres actores lleva a la duplicación de los héroes: frente a Creonte tenemos a Antígona. Hay un precedente, es claro, en el *Agamenón*. Pero las diferencias son notables.

Son varias. La *Antígona* es, por supuesto, una pieza individual y no tiene un final abierto, de *agón* en general, que deje paso a una pieza posterior. Pero –y en esto es comparable con el *Áyax*– tampoco termina en una escena funeraria, como *Los Siete*, pieza final de una trilogía. Sigue este modelo, de todos modos: sólo que el héroe no muere, llora por sí mismo: por su abandono, por su soledad. Es un *treno* que podríamos llamar de segundo grado y que luego fue explotado en el *Edipo Rey*.

Todo esto está en relación con las innovaciones de la composición de la pieza. Tras el prólogo de las dos hermanas que nos presenta el angustioso dilema en que se encuentran al negarse Creonte a enterrar a Polinices, viene el canto victorioso del coro: un proceder semejante al del *Agamenón*. Sófocles va más allá todavía, porque Creonte no está en Troya, lejos de la ciudad, sino en la ciudad misma y lanza su orgullosa proclama. A partir de aquí todo transcurre hacia el melancólico final a través de una serie de *agones* de actor: esta es la principal innovación de la pieza.

Ciertamente, tras el comienzo descrito, hay una escena de información, lo que es tradicional: el *Agamenón* asigna este papel a Clitemestra y luego al Mensajero. Pero la escena en que el Guardián da noticia de que el cuerpo de Antígona ha sido cubierto con tierra, acaba en realidad en un *agón*, en amenazas del rey: un recurso luego explotado en el *Edipo Rey*. Y a continuación, separadas por estásimos de menor trascendencia, siguen una serie de *agones* de actor entre Creonte y Antígona cautiva, Creonte y Hemón, Creonte y Tiresias. Hasta el corifeo se enfrenta finalmente al tirano. Cuando éste quiere ceder –y esto es nuevo en un personaje heroico– es demasiado tarde: los mensajeros traerán noticia de las muertes de Antígona y Hemón, de Eurídice.

Pero la gran diferencia es que los caracteres del protagonista Creonte y la antagonista Antígona están matizados finamente en los repetidos enfrentamientos entre sí y, tam-

bién, en los de Creonte y los personajes secundarios. De ellos mueren por suicidio, ya se sabe, Antígona, Hemón y Eurídice: Sófocles ha trasladado a ellos el suicidio del protagonista en el *Áyax*. Pero volvamos a los personajes principales.

En el sentido técnico, el protagonista es claramente Creonte, que entra en la *párodos*, se enfrenta a los demás personajes e interviene en un *treno*, aunque sea de segundo grado, al final. Es el defensor de la ciudad, defensor victorioso esta vez, pero también el hombre de *hybris* destinado sufrir. Pero hay algo nuevo en cuanto desaparece el viejo tema de la muerte del rey que posibilita un nuevo orden; y en cuanto Creonte tiende a asimilarse a los «malos» de la tragedia posterior. Y en cuanto que, en realidad, sirve principalmente para poner en relieve a Antígona, que da nombre a la pieza y que se convierte en el personaje principal de la misma y en un tipo nuevo de heroína.

Y eso que sólo interviene en un solo *agón* con Creonte; pero es decisivo y, además, confluye con los demás *agones*. El tema de la oposición entre el poder del estado y el de las «leyes no escritas» de la religión y la familia los recorre todos. Y, además, Sófocles ha hecho otros ejercicios de transposición. Antígona nos es presentada en el prólogo y, tras su *agón* y el de Hemón, se despide de la vida en un *epirrema* trenético con el coro y en una *resis*; y hay otro *epirrema* trenético por Eurídice, que Creonte convierte en el *treno* por sí mismo de que hemos hablado.

En suma, no es sólo el aprovechamiento de las posibilidades de los *agones* de actor lo que eleva a Antígona al papel central de la tragedia; es también la puesta a su servicio de recursos formales que tradicionalmente estaban al servicio del papel del protagonista. Así, aunque su intervención ocupa pocos versos, no es un doble de Creonte, es la verdadera heroína de la pieza. La que atrae la admiración y el dolor del coro, del público, de la posteridad.

Pero es una heroína nueva. Arrastra la conducta y los sentimientos mixtos de los demás héroes: es audaz y pasa por encima de todo, no retrocede ante nada; y ella misma habla de su piedad impía (924), el coro dice que ha atacado el altar de la justicia (855). Pero sustancialmente es aprobada. Y muere sin ceder, como un héroe, a diferencia de Creonte. Pero no se trata ya de salvar el amor propio o el honor, no se trata del salvador de la ciudad que incurre en *hybris*.

Antígona es una heroína nueva, que Sófocles hace carne teatral mediante los recursos formales descritos. Es, en realidad, una mártir de sus convicciones, de su conciencia, de su adhesión a las leyes divinas relativas a la familia. Sófocles ha tenido que ampliar la función de los *agones* de actor y hacer las alteraciones antes aludidas para introducir este nuevo personaje, que amplía las fronteras del heroísmo.

Expresa los temores del poeta ante los excesos, temidos por él, de la ilustración puramente racional, no religiosa; ante las posibles inclinaciones hacia la tiranía, también temidas por él, de los nuevos jefes del pueblo. Anticipa, en cierto modo, como he dicho en otro lugar, a un personaje como Sócrates. Y como los mártires cristianos, si se quiere. Sin que Antígona pierda los rasgos de exceso, de violencia, de autoafirmación personal que eran propios del héroe tradicional.

Y con esto paso a hablar del *Edipo Rey*. Lo haré más brevemente porque el tema de las relaciones entre estructura formal y acción dramática en la obra lo he tratado más extensamente en un artículo antes aludido. De todas maneras, gana claridad en el presente contexto en que hacemos la comparación con otras dos tragedias del poeta.

Como decía, Edipo es para Sófocles, en cierto modo, un doble de Creonte: el rey salvador que sufre desgracia al fin de la obra y llora por sí mismo, tras reconocer su desgracia. Pero ello no ocurre a través de enfrentamientos con otro personaje central, no hay grandes *agones* de actor; los hay

solamente, y en escasa medida, con personajes secundarios. Vuelve Sófocles, tras la *Antígona*, a la tragedia de un solo personaje principal, retrocede en cierto modo más allá del *Agamenón*.

Pero, y aquí está la paradoja, Edipo se enfrenta a un personaje muy preciso, el asesino de Layo. Y es un personaje que al final se descubre que es él mismo. Tenemos a Edipo frente a Edipo y hay una anagnórisis de la que resulta que ambos son el mismo, que el orgulloso Edipo al que suplican los tebanos en el prólogo y la *párodos*, y que maldice al asesino de Layo, es él mismo el asesino.

Toda la pieza, que comienza por una súplica y termina por un *treno* por aquel a quien la súplica se había hecho, es en definitiva una anagnórisis ampliada, infinitamente más sofisticada que el reconocimiento a través de los rasgos físicos en las *Coéforos*, por ejemplo. Y al superponerse estas dos personalidades aparentemente diferentes resulta la descripción del único Edipo que en realidad existe.

Sófocles ha acudido esta vez, más que a los *agones*, a las escenas de información. *Agón* hay propiamente uno tan sólo, el de Edipo y Creonte en 583 y ss., cuando el segundo entra para defenderse de las acusaciones que el primero le ha hecho. Pero en realidad el *agón* tiene por único resultado provocar la intervención conciliadora de Yocasta y las palabras tranquilizadoras de ésta: Layo no dejó hijos, el que ella dio a luz de él fue abandonado en el monte. El *agón* deriva en información. Y en información no decisiva, sino que es un solo punto en la cadena de una serie de ellas que llevan, en definitiva, al descubrimiento de la terrible verdad.

Como decía en el trabajo en cuestión, la paradoja del *Edipo Rey* es sólo posible porque Sófocles convierte un *agón* en escena de información y convierte, de otra parte, las escenas de información en *agones* que llevan a nuevas escenas de información. No es el caso, todavía, de la primera escena de información: la del prólogo. Creonte trae las noticias de Del-

fos: hay que expulsar de Tebas al asesino de Layo. Pero no se sabe quién es; Edipo se compromete a buscarle y decreta su destierro. Es luego, tras la *párodos*, cuando comienzan las innovaciones.

Cuando Tiresias no quiere hablar, Edipo se enfrenta a él, y el adivino, irritado, hace inquietantes insinuaciones sobre el origen del rey. Como las noticias que da Yocasta le recuerdan a Edipo su encuentro con el viejo en la encrucijada, la muerte que él le dio. Como las noticias del Mensajero de Corinto, en vez de tranquilizarle, le sugieren todavía nuevas sospechas. Como las que trae el servidor provocan un enfrentamiento y la confesión fatal, arrancada a la fuerza.

Así, Sófocles ha confiado el papel central a los actores, pero hay una gran diferencia entre estos mensajes y los de los mensajeros tradicionales. Las dos escenas-tipo, el *agón* y la escena de información, se combinan al servicio del avance de la investigación de Edipo hasta que llega la anagnórisis de que hablábamos. Y con ella el *treno*. No sin que antes intervenga el suicidio de Yocasta, que ha visto claro antes que Edipo. Es un suicidio que anticipa el desenlace, como en la *Antígona*.

La tragedia de Edipo no está, pues, en su presente, sino en el descubrimiento de su pasado, de quién es verdaderamente. También se descubre en definitiva, en el curso de las piezas, quiénes son de verdad Etéocles o Agamenón o Creonte. Pero ello sucede por oposición a un coro o a otros personajes. Aquí todo es más sutil, es en definitiva a sí mismo, a su verdadero yo, a quien se opone Edipo para resultar al final idéntico a él.

Es notable ver cómo la súplica, el *treno*, los *agones*, las escenas de información pueden ser transmutadas al servicio de una idea nueva y original; cómo la tragedia toda se convierte en una anagnórisis. A partir de recursos tradicionales se puede, pues, modificándolos, llegar a algo completamente nuevo, sorprendente y dramático. Y, sin embargo, Edipo

sigue siendo, en definitiva, un héroe tradicional: el salvador de la ciudad que es, sin embargo, un hombre de *hybris* y que debe ser expulsado para que la ciudad se salve. Aunque la *hybris* de Edipo, más que de su presente (pero también de su presente) se deduzca de su pasado.

Con esto se ha descubierto un nuevo modelo de tragedia, un nuevo modelo de literatura: la tragedia de *suspense* y de búsqueda, la que explora más sorpresivamente, más dramáticamente, las profundidades del ser del héroe. Un modelo que, por lo demás, hay que confesarlo, apenas fue seguido en la Antigüedad, hubo de esperar a los tiempos modernos. Genial anticipación la de Sófocles.

Podríamos continuar explorando, una a una, las demás obras de Sófocles para hacer ver cómo las distintas variantes, tradicionales o innovadas, del tipo del héroe se expresan mediante el sabio juego de los recursos formales, también tradicionales o modificados según los casos. Pero vamos a limitarnos, de las cuatro tragedias que no hemos hasta aquí mencionado, a una sola, el *Edipo en Colono*. Simplemente, porque es aquí donde el tipo del héroe ha experimentado una mayor modificación. Y porque es interesante comprobar hasta qué punto un mismo personaje del mito puede recibir tratamientos dramáticos diferentes. Por otra parte, en el espacio disponible nos era imposible ocuparnos de todo el teatro de Sófocles.

El Edipo de la obra de referencia es muy diferente del que hemos venido estudiando. Es un héroe en un sentido que es bien antiguo, pero que no corresponde con nuestro concepto. Edipo, desterrado, recorre países extraños acompañado de su hija Antígona. Pero su sufrimiento va a terminar con su muerte. Ésta tendrá algo de divino: Edipo será arrebatado milagrosamente y su sepulcro en el bosque sagrado de Colono será un baluarte para Atenas. Este Edipo será una suerte de santo patrono, como sabemos de diversos héroes griegos. Los dos aspectos del héroe, sus hazañas que acaban

en su muerte y su carácter de protector de una ciudad desde la vida de ultratumba, han sido disociados por Sófocles. En el *Edipo en Colono* es el segundo el que es presentado.

La verdad, no es anómalo que una tragedia explique la etiología de un culto y aluda al del héroe de cuya vida y muerte se ocupa. Pero esta disociación sólo aquí se da. El Edipo de nuestra tragedia está muy lejos de lo que se espera de un héroe de tragedia. O, mejor dicho, faltan en él demasiados elementos del héroe de tragedia. El *Edipo en Colono* es una obra muy especial.

La pregunta es cómo Sófocles pudo escribir esta tragedia, ya en su extrema ancianidad, con los elementos formales tradicionales. Lo hizo construyendo una tragedia episódica –lo es en mayor medida que el *Ayax*– que pinta un vasto friso de la historia anterior de Edipo: los diálogos con Antígona, con Ismena, con Teseo, con Polinices, se encargan de esto. Quién es Edipo es descrito más bien indirectamente.

La acción es reducida en la tragedia. Edipo se enfrenta, en un *agón* epirremático, al coro que quiere expulsarlo del santuario, en uno de los actos a Creonte, en otro a Polinices, al que maldice. También Teseo tiene un *agón*: con Creonte, que quiere raptar a Edipo para que proteja a Tebas. Luego, el fin de Edipo es relatado por el Mensajero.

En suma, Sófocles ha combinado *agones* y escenas de información varios, incluido un *agón* epirremático, así como diálogos poco formalizados. Ha creado una acción episódica que sólo indirectamente arroja luz sobre el protagonista: el terrible anciano, ahora purificado por los sufrimientos y la edad, que va a ser, muerto, protector de Atenas.

La obra, por una parte, nos aleja de lo verdaderamente trágico y aun de lo propiamente teatral, sin dejar de carecer de una tensión hacia el fin. Pero, por otra, nos acerca a la nueva posibilidad que estaba surgiendo a fines del siglo V de crear una acción dramática libre, por así decirlo, de los condicionamientos anteriores y del mismo prototipo del héroe

trágico propiamente dicho. Es posible cada vez más llevar a escena cualquier acción, más o menos cerrada o abierta, unitaria o episódica. La libertad en el uso de las formas tradicionales es cada vez mayor.

Querría sentar, para terminar, una conclusión. No es posible estudiar una tragedia griega poniendo la atención tan sólo en los aspectos de su contenido. Sólo a través de la forma se expresan éstos; hay que estudiarla para comprender. Pero contenido y forma no son rígidos. Evolucionan paralelamente según las cambiantes intenciones de los poetas, según el paso del tiempo también. Contenido y forma deben ser estudiados ambos y deben serlo conjuntamente. Con la atención puesta, siempre, en su relación con los modelos tradicionales que los poetas siguen o modifican según infinitas posibilidades que gradualmente van descubriendo.

LAS TRAGEDIAS ERÓTICAS DE EURÍPIDES [1]

Con una serie de piezas representadas casi todas entre el 438 y el 425 a.C., cuando el poeta tenía entre 42 y 65 años, Eurípides fundó la tragedia erótica: en realidad, toda la poesía erótica y la novela erótica en torno al tema del amor del hombre y la mujer. Queremos ilustrar aquí lo que representó en el ambiente, la sociedad y la poesía contemporáneas esta innovación cargada de futuro.

No es que no hubiera precedentes. Los motivos eróticos están enlazados, desde la vieja Mesopotamia, a diversos cultos agrarios, de fecundidad, relacionados con diosas como Inana, Istar, Astarté. Luego, en Grecia, este *eros* ritual –luego veremos por qué– había pasado a la literatura pero transmutándose en un *eros* homoerótico: femenino en Safo, masculino en Teognis y otros poetas. Aquí se descubrieron los eternos motivos del deseo y la conquista, el olvido y la añoranza, los celos y la venganza, luego desarrollados por Eurípides dentro de una temática heterosexual.

También el mito, que se refleja en la épica, la lírica y el teatro, está lleno de motivos eróticos. Pero el mito, en el teatro, había sido en una buena medida, por así decirlo, deserotizado. El *eros* es el motor de mitos teatrales como el adulterio de

Clitemestra y la muerte de Agamenón a manos de ésta; o como la boda forzada de las Danaides con sus primos los hijos de Egipto y la venganza de ellas cuando dieron muerte a sus maridos (sólo Hipermestra respetó al suyo) en la noche de bodas. Son los temas en Esquilo, en *Agamenón* y *Suplicantes.* Es igualmente *eros* el motor de una obra de Sófocles, las *Traquinias,* donde Deyanira quiere curar a su marido Heracles de su pasión por la cautiva Iole con ayuda de la túnica del centauro Neso y, sin quererlo, le hace morir abrasado por ésta. Pero son cosas diferentes.

A pesar de todo, los motivos eróticos son secundarios en Esquilo y en Sófocles. Porque el adulterio y el crimen de Clitemestra, el mismo adulterio de Agamenón, son ejemplos de *hybris:* orgullo, arrogancia, violación del límite y de la justicia. Y lo mismo la violencia sexual de los hijos de Egipto y el crimen de las Danaides. Hay injusticia castigada. El amor se supone, pero en ningún momento es explícito, más bien hablan de él con sarcasmo los personajes que se enfrentan a una Clitemestra, por ejemplo. «Jáctate sin cuidado, cual gallo cerca de la hembra», le dice el corifeo a Egisto (*Agamenón* 1671). Y en *Coéforos* (975 y ss.) dice Orestes, dirigiéndose a la pareja culpable, muerta: «Tenían majestad en aquel tiempo, sentados en el trono, y ahora siguen amándose, según se puede interpretar su suerte; su juramento mantiene su promesa». En cuanto a las *Traquinias,* el verdadero tema es el del error humano: Deyanira quiere curar a Heracles de su locura amorosa y lo que hace, contra su voluntad, es darle muerte.

Una buena parte de este antiguo panorama lo encontramos todavía en Eurípides. En *Alcestis,* del 438, esta heroína tesalia se sacrifica por su esposo Admeto: muere por él. Pero es más que nada la esposa excelente, dotada de la virtud femenina –mientras que la cobardía de Admeto y de su padre Feres arranca al poeta tiradas antimasculinas. ¿Y el amor? Sin duda existe, pero Alcestis no lo menciona. Admeto sólo poco a poco reconoce su amor, así cuando descubre que la

muerte de Alcestis le ha quitado la alegría de la vida (v. 347). Es algo parecido a lo que sucede en la *Antígona* de Sófocles, cuando la heroína para nada menciona su amor por el hijo de Creonte, y éste niega indignado la acusación de su padre de que sólo por amor, por seguir el placer como «esclavo de una mujer», defiende a Antígona. No: defiende la justicia, dice él.

Pues bien, este panorama en que el amor no es más que uno de los campos en que juegan justicia e injusticia, respeto y violencia, es importante todavía en nuestro poeta, pero con él se mezcla cada vez más un planteamiento nuevo. El amor es propiamente el centro de la acción dramática en una serie de piezas de las que daremos noticia somera y que para nosotros culminan en las dos que se nos han conservado íntegras: la *Medea,* del 431, y el *Hipólito* (el segundo *Hipólito* de los dos que Eurípides escribió) del 428.

La pasión de Medea y la de Fedra –y la de las heroínas de las otras tragedias– es el eje de la peripecia trágica. Es una pasión dolorosa y funesta, pero humana y comprendida, que lleva a la catástrofe. Es analizada como se analizan otras pasiones: la del deseo y el abuso de poder, sobre todo, que es el centro tradicional de la tragedia. Y tiene rasgos comunes con la locura y con el fanatismo religioso, que dominan otras piezas. El panorama es complejo: el amor es causa de desastre, pero es humano; y la heroína, incluso la heroína criminal o la que viola todas las convenciones de la sociedad, es vista como un ser humano en una situación límite. Se analiza un nuevo aspecto de la condición humana, lejos de todo simplismo sobre la justicia e injusticia, la virtud y el vicio. Y se echa una mirada comprensiva en torno a la sociedad contemporánea, en que sólo el velo artificial del ideal de la *sophrosyne,* del autodominio, ocultaba las profundidades del sentimiento y la pasión.

Las heroínas enamoradas de Eurípides fueron el gran escándalo de la sociedad ateniense contemporánea. No son

sólo Medea, la asesina de sus hijos para vengarse de Jasón por su abandono, y Fedra, la que se suicidó despechada por el desprecio de Hipólito y se vengó de él calumniándole ante su padre, marido de ella, Teseo. En el *Protesilao,* Laodamia, añorante de su esposo muerto ante Troya, fabrica su estatua de cera con la que duerme, y se suicida al ser descubierta por su padre. En el *Fénix,* Ftía, despechada por no lograr el amor de Fénix, le acusa de violación ante su padre Amintor, del que es amante, y éste ciega a Fénix. En la *Estenebea,* esta heroína, esposa de Preto, rey de Corinto, trata de seducir a Belerofontes, quien se niega a romper sus deberes de huésped y ante la insistencia del asedio de ella, acaba por darle muerte. En el *Eolo* tenemos el amor incestuoso de los hijos de este dios de los vientos, Cánace y Macareo: sorprendidos por su padre, éste da a Cánace una espada con la que ambos se suicidan. En *Las Cretenses* la protagonista es Pasífae, la princesa cretense esposa de Minos. Enamorada del toro enviado por Poseidón se une con él y engendra al Minotauro: su esposo la va a hacer morir pero es salvada por el dios. Y hay otras tragedias más.

Lo que escandalizaba era la presentación abierta de la pasión de la mujer. La versión popular era que, como dice el autor de la *Vida de Eurípides,* el poeta proclama el impudor de las mujeres. En el conocido pasaje de las *Ranas* de Aristófanes (1053 y ss.), en que debaten Esquilo y Eurípides, el primero dice (1043 y ss.):

ESQUILO: Por Zeus, yo no introducía en mis piezas prostitutas como Fedra o como Estenebea ni puede decir nadie que yo introdujera nunca una mujer enamorada.
EURÍPIDES: ¿Y qué mal causan mis Estenebeas, oh infeliz, a la ciudad?
ESQUILO: Que has persuadido a mujeres nobles, esposas de hombres nobles, a beber la cicuta, deshonradas por tus Belerofontes.
EURÍPIDES: ¿Es que puse en escena una leyenda inexistente?
ESQUILO: No en verdad, existía. Pero el poeta debe ocultar lo malo.

El poeta, en la visión tradicional, es el *sophós*, el sabio. Es el maestro de la ciudad, el que le inculca el temor de los dioses, el que predica contra toda pasión que rompa el orden de la prudencia y la justicia. Todo esto trae desgracia, castigo divino. El héroe es admirado por los trágicos, llorado por el coro: pero hay en él algo demasiado grande que trae la catástrofe. «No sea yo un conquistador de ciudades», canta Esquilo, oponiéndose a Homero. ¡Y ahora Eurípides nos presenta a esas princesas que siguen su pasión rompiendo toda norma social y que cuando se sienten agraviadas cometen un exceso peor que el sufrido por ellas! Ciertamente, el esquema es el mismo: la pasión trae catástrofe, debería evitarse. Pero la comprensión del corazón enamorado, el rechazo de la pura sumisión a la norma tradicional, son demasiado transparentes. Es como cuando nuestro Fernando de Rojas presentaba *La Celestina* como ejemplo de las consecuencias desgraciadas de un amor de este tipo. Se veía demasiado que, en el fondo, su primer móvil era presentarlo, no reprender contra el vicio.

Ciertamente, había en Atenas interpretaciones populares estrechas. Eurípides era misógino, su mujer le había engañado –decían los cómicos– y él se vengaba. Pero, en verdad, no era una cosa personal: había tópicos tradicionales en relación con las mujeres, amigas del engaño, del vino, del sexo. Y no puede decirse que no hallen eco en Eurípides, como lo halla la respuesta femenina. Pero la cosa es más compleja, vamos a tratar de iluminarla.

Pero, antes: ¿quién es este Eurípides? ¿Quién este poeta, que gustaba de enfrentarse a las actitudes tradicionales, de «chocar» a su público y que traía tanta novedad, tanta inquietud y debate? ¿Este poeta poco premiado en los concursos y que, sin embargo, era enormemente popular, el más citado y leído, sin duda? ¿Este hombre que tomaba los motivos eróticos del mito y los colocaba, por primera vez, en el centro de la peripecia trágica?

Era, diríamos, un hombre moderno en la Atenas de la segunda mitad del siglo v. Frente a las tesis del castigo divino de la *hybris* o de la injusticia, o la del poder misterioso e imprevisible del dios, o la de su envidia, representaba el movimiento puramente humanista, relativista y liberal, de la Ilustración ateniense. Un movimiento encabezado por sofistas como Protágoras y Pródico, por retores como Gorgias, por filósofos como Anaxágoras y Demócrito. Defendían, con varios matices, la autonomía del hombre, que hace y deshace sus propias leyes, sus propias normas. Ejercían una crítica abierta y franca sobre toda la sociedad, todas las instituciones. Cogidos entre esos extranjeros que traían los vientos nuevos, espíritus desligados de la antigua religión o críticos de ella, y la tradición ateniense, los intelectuales del Ática, como Sócrates o Eurípides, que conocían y comprendían unas y otras posturas, trataban de trazarse un camino. No hablemos aquí de Sócrates, que quiso recrear racionalmente un sistema de valores, de infundir racionalidad también en la religión y la política, de defender sobre todo la autonomía de la propia conciencia.

Frente a él, Eurípides es un autor de teatro y un hombre liberal que en sus piezas de los años veinte elogiaba la democracia de Atenas, un intelectual que se retiraba de la sociedad de los hombres a su cueva de Salamina, a su biblioteca. Prestaba voces en su teatro a los unos y a los otros, sin que eso quisiera decir que las suscribiera todas. Se haría mal en atribuirle, tal como hacían algunos antiguos, sentencias como aquella del *Eolo* en que Macareo defendía su amor incestuoso («¿Qué es vergonzoso si no se lo parece a aquellos que lo hacen?», Fr. 19 N2) o como la de Hipólito («Juró mi lengua, mas no juró mi pensamiento», v. 612): sentencia negada con los hechos por el héroe mismo, que murió por no violar el juramento que había prestado a Fedra. Pero es bien clara la crítica a que somete tantos y tantos puntos de la moral tradicional ateniense y de la que se resentían el público y

los jurados, como el que otorgó a la *Medea* tan sólo el tercer premio, el último.

Tras defender en tragedias aludidas, como el *Demofonte,* los *Heraclidas* y las *Suplicantes,* el liberalismo, la democracia y la tolerancia humanista de Atenas, Eurípides se sintió cada vez más frustrado por el curso de la guerra del Peloponeso, que traía a Atenas intolerancia, violencia y guerra civil: tanto, que acabó por exiliarse y murió en la corte de un rey bárbaro, Arquelao de Macedonia, cantando en sus *Bacantes* la fe sin preguntas de los seguidores de Dioniso. A veces se retiraba del panorama doloroso del mundo actual para escribir tragedias de evasión o intriga o tragedias psicológicas en que exploraba aspectos nuevos del alma humana. Pero volvía a su crítica, por lo demás comenzada desde el principio de su carrera. Se enfrentaba a las tontas pretensiones de superioridad de los nobles: un pobre labrador hace el papel de bueno en la *Electra.* Defendía la causa de los esclavos, de los hijos naturales, de las mujeres por supuesto: la *Medea* es un claro ejemplo. Ataba en las *Fenicias* y en la *Ifigenia en Áulide* el ansia de poder que no repara en nada y sacaba a escena en el Agamenón de la última obra a un político contemporáneo que cree guiar al pueblo, cuando en el fondo no hace sino someterse a sus caprichos para no quedar desbordado, para defender su puesto de poder o de aparente poder.

En este contexto hay que entender las posiciones feministas de Eurípides, paralelas a las que pueden hallarse en piezas de Aristófanes como *Lisístrata,* incluso en Platón. No hay duda de que nos hallamos ante ecos de la Ilustración. Recordemos bien conocidos pasajes de *Medea,* en sus palabras iniciales ante el coro (230 y ss.):

De cuantas cosas tienen vida y pensamiento nosotras las mujeres somos el ser más desgraciado. Pues nosotras debemos con derroche de riquezas comprarnos un esposo... debe ser adivina la mujer... y dicen de nosotras que vivimos vida sin riesgo dentro de la casa y que ellos luchan con la lanza. Razonan mal. Tres veces yo

querría resistir a pie firme al lado del escudo que parir una vez sola...

Toda una situación social en que el padre casa a la mujer con un desconocido y ésta queda expuesta a lo peor, es criticada. Pero es peor aún si la mujer es sabia, como el propio poeta:

¡Ay! ¡Ay! No ahora por vez primera, sino antes muchas veces, oh Creonte, me ha dañado mi fama. No debería el que es cuerdo educar a sus hijos como excesivamente sabios... se ganan en los ciudadanos odio malevolente... soy sabia, envidiada de unos, odiada de los otros...

Atenas, la ciudad liberal, presentaba en el trato dado a las mujeres uno de sus aspectos más extrañamente reaccionarios. Pericles, el gobernante ilustrado, decía de las mujeres, al hacer el elogio de la democracia de Atenas en Tucídides (II 45), que es la mejor aquella de la que menos se habla entre los hombres para bien o para mal. Doctrina que él, unido a la milesia Aspasia, no aplicaba personalmente, pero que, adaptándose como político al ambiente, exponía en público.

Había una única virtud para las mujeres: la *sophrosyne*, que es tanto como modestia, obediencia, castidad. ¿Y el amor? La mujer soltera no lo conoce, vive encerrada en casa hasta que su padre la otorga en matrimonio. La mujer casada vive sometida al marido, saliendo sólo a alguna fiesta. El marido ha de enseñarla, educarla, puesto que ella llega en un estado de inocencia e ignorancia: léase en el *Económico* de Jenofonte (7.33 y ss.) la instrucción que da Iscómaco a su mujer. El matrimonio tiene por fin la procreación, la continuación de la familia. Léase el *Contra Neera* de Demóstenes (59.122): «Tenemos a las heteras por causa del placer, a las concubinas para que atiendan a nuestro cuidado personal de cada día y a las esposas para que nos den hijos legítimos y

para tener un guardián fiel de la casa». Se supone que la mujer casada se contenta con este ideal. Pero esto no era cierto: las palabras de Eurípides y de Esquilo en Aristófanes coinciden en esto. Y coinciden otros datos, por ejemplo, algún discurso judicial en una causa de adulterio, como el *Contra Eratóstenes* (7) de Lisias.

Un velo de convencional *sophrosyne* dominaba la concepción oficial de la mujer. Algunas heroínas del mito –una Helena, una Clitemestra, una Erifila– hacían excepción. Pero, ya se ha dicho, incluso cuando la tragedia tocaba estos temas, lo hacía con precaución, no se presentaba el análisis de la pasión y menos su justificación en la naturaleza humana, o al menos, su comprensión. Y entonces llega Eurípides y trastoca el cuadro. Tenemos a las famosas heroínas enamoradas que rompen todos los límites, que provocan catástrofe, muerte para sí mismas a veces. Y que son el eje de las piezas, que son vistas con sus luces y sombras, con simpatía y dolor al mismo tiempo. Porque son una muestra más del ser humano, de lo que de grande y trágico a la vez hay en el hombre.

Ese terror del público ateniense ante este descubrimiento repentino de algo que era, por lo demás, bien conocido, se funda en la concepción tradicional de la mujer. Cierto que se la educaba para la *sophrosyne*. No es menos cierto que se la consideraba un ser de pasión, débil para contenerse a sí misma, violenta hasta todo extremo si llegaba el caso. Un ser peligroso que necesitaba más que nadie la *sophrosyne*, pero que estaba expuesta a perderla fácilmente en situaciones límite.

Todo este tópico sobre la mujer bebedora, apasionada, amante del sexo, que rodaba por las canciones de las fiestas populares en que se enfrentaban hombres y mujeres por la comedia, por la misma crítica antifemenina de la tragedia, tiene que ver con esto. «Ninguna fiera es más difícil de combatir que la mujer», canta el coro de *Lisístrata* (1053). «Las

mujeres somos un fuego más difícil de combatir que el fuego», dice Eurípides en el primer *Hipólito* (Fr. 429 N_2).

Eurípides, con el tema del amor femenino, ha elevado a la mujer a un nivel propio y verdaderamente humano: al de alguien cuyo modo de ser debe ser objeto de comprensión y de apremio, incluso si, como todo lo humano, está sometido a descarríos y problemas. Pero ha tocado lo intocable, ha abierto una brecha en las convenciones, ha hecho público, ha fomentado –Aristófanes lo dice– nuevos modos de conducta igualitarios y antitradicionales. La sociedad ateniense está cambiando, va a cambiar: la liberación de la mujer de sus ataduras es uno de los momentos de ese cambio, Eurípides lo ve y lo fomenta. En definitiva, el amor expuesto públicamente es como yo decía hace mucho tiempo en otro lugar *(El descubrimiento del amor en Grecia,* reedic., Madrid 1987, p. 184) «un producto de la descomposición de la antigua sociedad griega». O, añadiríamos, de la creación de una nueva sociedad.

Hay que hacer a este respecto dos consideraciones.

La primera es algo que para nosotros resulta chocante: hay en Eurípides heroínas enamoradas y esto es peligroso porque atenta al orden de la sociedad. La relación adúltera, la incestuosa, el bestialismo de una Pasífae van contra el matrimonio, que debe procurar la continuación de la familia engendrando hijos legítimos. Pero no hay en Eurípides héroes enamorados. ¿Por qué?

Sin duda, esto sería más escandaloso aún, queda reservado para otra edad. La mujer es tópicamente débil, por eso está expuesta a la pasión y hay que imponerle la *sophrosyne* desde fuera. Pero esto no es tan escandaloso como lo sería el que fuera el hombre el que explotara en pasión, en pérdida del autodominio: porque tópicamente el hombre es fuerte, no se deja llevar de la pasión. En realidad, en la tragedia presenciamos el espectáculo del héroe que se derrumba tras el conflicto trágico: así un Ayax o un Edipo. Platón lo critica-

ba, por cierto, en su *República*, como un espectáculo degradante. Había que prohibir la poesía en su nuevo estado, concluía. Sin embargo, Ayax se derrumba y se suicida porque se ha deshonrado al matar carneros en vez de aqueos; Edipo se derrumba y se exilia porque busca a un asesino y el asesino es él, incestuoso además. Un héroe que se derrumbara vencido por el amor; ni Eurípides mismo podía concebirlo, todavía.

Ésta es la primera consideración. La segunda es que los precedentes más importantes que encuentra Eurípides cuando quiere describir la pasión amorosa, están, como antes anticipamos, en la poesía homoerótica. Allí, en Safo y Teognis, entre otros, hallamos ya los temas esenciales: celos, añoranza, deseo, resentimiento. Esto tiene una explicación. Este amor estéril, que nada tiene que ver con la familia, es menos peligroso socialmente que el amor heterosexual que bordea la institución familiar y la pone en peligro. Se desarrollaba por lo demás, en general, en pequeños círculos, era algo al margen, tolerado y menos peligroso. Fue Eurípides el que dio el gran salto. Y lo dio en dirección a las formas «anómalas», diríamos, del amor heterosexual, el adulterio en primer término. Pues las condiciones sociales no hacían imaginable, por ejemplo, el amor de la mujer soltera.

Hay, ciertamente, algunas excepciones. Hesíodo (*Theog.* 120 y ss.) hablaba en términos generales del amor «que debilita los miembros y domeña el pecho y el espíritu y la reflexión prudente de todos los dioses y los hombres». Y Arquíloco (86) cantaba aquello de que «tal deseo de amor, envolviéndome el corazón, extendió sobre mis ojos una densa niebla, robándome del pecho mis tiernas entrañas». Y confesaba (90) que ese mismo amor que debilita los miembros «me hace estremecerme y no me cuido de los yambos ni de las diversiones». Es la debilidad, la indefensión del ser penetrado de amor: siempre con el contexto heterosexual.

Pero es, decimos, la excepción. Herida, deseo, nostalgia, abandono, muerte, celos, reproches, brotan una y otra vez en la relación de Safo y de sus amigas; y hay paralelos en la relación homosexual masculina. El amor es locura, dice Safo (1); para ella lo más bello no son las tropas de los lidios, sólo «aquello que uno ama» (16). La indefensión de la mujer enamorada está pintada en el famoso poema «Me parece igual a los dioses aquel varón que está sentado junto a ti...» (31). Safo quiere morir (94) y «Eros, esa pequeña bestia que desata los miembros, dulce y amarga, contra la que no hay quien se defienda», la hace estremecerse.

Traspuesto a la esfera homoerótica, el *eros* principio de la vida de los viejos cultos de fecundidad, desde Sumeria, ha desarrollado los más sutiles matices. Mucho de lo que vendrá después está aquí; pensemos en Fedra enferma, loca de amor, amarrada sin comer a su lecho. Pero Eurípides da un salto: vuelve al eros heterosexual, al mito. Y no se contenta con hablar de muerte, lleva a héroes y heroínas a la muerte en la escena.

En realidad Eurípides arranca no sólo de la explotación literaria del tema erótico en la poesía sáfica y en la homosexual masculina, sino también de los temas del mito –ya lo hemos dicho– y de la trenética popular unida a antiguos cultos eróticos. Baste aludir a algunos poemas de Estesícoro, el poeta siciliano del siglo VII, que recogen temas enlazados con estos cultos. En la *Cálice* se nos presenta a esta heroína que, enamorada de Evatlo, rey de Élide, pide a Afrodita que le conceda su amor (tema que es luego el de la primera oda de Safo). Fracasada, se desespera y se suicida arrojándose de la roca de Leúcade. O citemos la *Radine,* del mismo poeta. Radine es entregada como esposa al tirano de Corinto y la sigue su primo, enamorado de ella. El tirano los mata a ambos y entrega los cadáveres a su hermano, que los devuelve a su patria.

Esto es, como decíamos, continuación de fiestas populares. En ellas las mujeres lloraban por el héroe muerto o desa-

parecido o desamorado: así un Adonis, un Dafnis, un Menalcas. Todo remonta, en último término, a temas eróticos que vienen de la antigua Sumeria, en donde encontramos poemas de la sacerdotisa que buscaba el amor del dios.

Hagamos entrar todos estos elementos en el nuevo clima de una sociedad tradicional, la ateniense, sometida al violento choque de la nueva ideología ilustrada que rompe las antiguas ataduras. A la crítica, a la nueva valoración del hombre y de la mujer. El resultado es la tragedia erótica de Eurípides: la que une amor y catástrofe. El poeta busca aquí un nuevo observatorio para profundizar en el conocimiento del alma humana, de la femenina sobre todo.

Es en *Medea* donde, para nosotros al menos, aparece por primera vez en forma explícita el nuevo mensaje; *Alcestis,* que es anterior, es sólo implícitamente erótica y no tenemos datos para colocar en fecha anterior a *Medea* otras tragedias eróticas, por ejemplo, el *Protesilao.*

Estamos a comienzos del año 431, en el mes de marzo más exactamente, en las fiestas Dionisias, poco antes de comenzar la guerra del Peloponeso. En ellas Eurípides presentó el tema de Medea, la hechicera bárbara, originaria de la Cólquide, en el Cáucaso, que mató a sus hijos para vengarse del abandono de Jasón, que se casa con Creusa, la princesa corintia.

Partió Eurípides de algunos temas antiguos tradicionales. El de los Argonautas, que en la nave Argo hicieron una larga y peligrosa navegación, en el curso de la cual el héroe Jasón conquistó el vellocino de oro, un carnero con áureo vellón que existía entre los rebaños de Eetes, rey de Colcos, y que un dragón defendía. Éste es un segundo tema: el de la prueba que un rey poderoso –en este caso Pelias, tío de Jasón– impone al héroe; y no es una prueba única, tenía además que arar un campo con ayuda de toros de ardiente aliento. Es un tema tradicional: el héroe triunfa, pero siempre con ayuda de la princesa, Medea en este caso. Y vuelve triunfador.

Pero Medea no es, en el mito, una princesa como cualquier otra. Es una hechicera, y es casi una diosa, nieta del sol. Cuando huye con Jasón despedaza a su hermano Apsirto para que su padre Eetes que la persigue se detenga y no le dé alcance. Luego, ya en Yolcos, en Tesalia, la patria de Jasón, da muerte a Pelias, el tío de éste, que había intentado deshacerse de él enviándole a la peligrosa empresa que sabemos. De todo esto hay referencias en la tradición anterior a Eurípides. Luego, la pareja huye a Corinto y diversas fuentes nos hablan de los crímenes de Medea aquí, aunque las tradiciones difieren. Un viejo poeta de Corinto, Eumelo, habla además de la muerte de los hijos de Medea en Corinto, pero no dice que fuera a manos de ella. Cierto que un argumento de nuestra *Medea* dice que se cree que Eurípides tomó el tema de una *Medea* de un trágico Neofrón. No puedo entrar aquí en los detalles de la discusión erudita: en otro lugar me he adherido a la tesis de que Neofrón fue en realidad un imitador de Eurípides. Parece antiguo, sin embargo, el tema de la boda de Jasón con la hija del rey Creonte y el de la muerte del segundo a manos de Medea, también quizá el de la muerte de su hija. Y sabemos que en el Acrocorinto, la elevada ciudadela de Corinto, se veneraba en el templo de la diosa Hera la tumba de unos niños héroes que fueron identificados con los hijos de Medea.

Tenemos, pues, una hechicera bárbara y el tema de unos niños muertos, sin duda el de una nueva boda de Jasón. Pues bien, es el tema del abandono de Medea por Jasón y el de su venganza el que Eurípides convirtió en el centro de la tragedia. En cierto modo, viene a ser paralelo a cuando Agamenón, adúltero con Casandra, es muerto por Clitemestra, su esposa. Pero Clitemestra es una malvada sin atenuantes y el tema es el de la doble injusticia y la doble venganza: también Clitemestra morirá. Pues bien, el crimen de Medea es sin duda más horrible, mata a sus hijos. Y pese a ello y a que es una hechicera criminal, condenada en el mito, su acción es

vista con comprensión, aunque no con aprobación: con dolor, con piedad. Y es su amor y su desesperanza y su pasión lo que es analizado.

Nótese que Eurípides tomó precauciones: la culpable es una hechicera bárbara, no una mujer griega. De nada le valió: la obra no recibió el premio que merecía. Y es que, paradójicamente, esa mujer bárbara pasó a ser el prototipo de la mujer humillada por la sociedad, del ser humano atropellado en sus derechos más elementales y que responde con exasperación y se venga. Es un amor convertido en odio que trae catástrofe. Una catástrofe que debiera evitarse, como debiera evitarse el amor excesivo. Ni más ni menos que lo que se dice en tantos pasajes de tragedia de la arrogancia y el orgullo masculino de los héroes, también causa de catástrofe, pero también admirado y comprendido, también visto con dolor y como algo que habría que abandonar. Un paralelo exacto. Pero al tiempo una ampliación de la visión de la naturaleza humana: en este caso, de la de la mujer.

Como es habitual en la poesía de los griegos, no se nos describen los orígenes del amor: el amor está desde el principio. Ni siquiera esto: ha quedado atrás. Cuando se abre la tragedia Medea está en Corinto y Jasón ha decidido su abandono: le es más rentable, a él, un desterrado, casarse con la hija del rey del país. Es la desesperación de la heroína lo que se nos presenta.

Se siente víctima de injusticia por ese abandono, ella que ayudó a Jasón a triunfar en su empeño cuando la prueba a que le sometió Pelias: «Yo te salvé, cual saben todos cuantos de entre los griegos subieron a la misma nave Argo, enviado cual domador, con ayuda de yugos, de toros que respiran fuego y como sembrador de un mortífero campo» (476 y ss.). Pero sobre todo, se siente humillada, despreciada: «Y Medea desdichada, abandonada, grita los juramentos, invoca la fe insigne de la diestra y pone por testigos a los dioses del pago que recibe de Jasón» (20 y ss.). «Consigo misma llo-

ra por su patria querida y su tierra y su casa que abandonó cuando se vino con el esposo que ahora la abandona» (32 y ss.). Cuando el poeta le da la palabra dice: «¡Triste de mí, mísera por mis males! ¡Ay, ay de mí! ¿Cómo podría morir?» (96 s.).

Pero no se trata solamente de una heroína: Eurípides, Medea misma, extiende su causa a todas las mujeres. Ya no estamos en el mito: una heroína bárbara que ha seguido al héroe extranjero, ha abandonado su casa, matado a su hermano y cometido otros crímenes, todo para defender su amor, se convierte aquí en la mujer ateniense tradicional entregada a un hombre que desconoce en una boda que es deshonroso abandonar, que es arriesgada en sí. Una hechicera, sabia en magia, se convierte en la mujer intelectual, sabia, sometida a la envidia de su entorno social. El filósofo en la escena utiliza el tema mítico, reelaborado por él, para hacer crítica social.

Y hace ver, al propio tiempo, adónde lleva la pasión: la pasión erótica no menos que la pasión del poder de un Etéocles o un Agamenón. Medea va a dar gloria a todas las mujeres con su venganza, que logrará con engaños: nada especialmente femenino, los personajes de la *Orestea* y otros tantos más obran igual. Ante su pasión, ante su deseo de no ser burlada por sus enemigos, lo cree justificado todo.

¿Qué puede hacer frente a ella su débil antagonista, Jasón, ese héroe que en el mito domaba toros que respiraban fuego, vencía a dragones y que ahora busca, como un burgués cualquiera, un matrimonio de conveniencia? Eurípides va a representar en él el egoísmo, la cobardía masculina. Va a poner ante el público ateniense un espejo que invierte aquello que está acostumbrado a creer: es la mujer la que va a tener el valor para matar y vengarse, es el hombre el que va a proceder con puro sentido de la conveniencia, de adaptación a sus necesidades en la sociedad en que vive. Dice que lo que hace es por el bien de Medea y de sus hijos, por asegurarles protección. Afirma que ella le debe gratitud por haberla traído a

Grecia, un país que sigue la ley y no la violencia, una tierra en la que será conocida por su sabiduría: ¡último sarcasmo! Eurípides está haciendo la sátira de la hipocresía y la violencia de los hombres, de Grecia, de la humanidad toda.

Pero es, sobre todo, la pasión de Medea, el alma de Medea lo que le interesa. Esta mujer frenética, que no retrocede ante el engaño ni ante nada, es un ser delicado. Vacila ante la muerte de los niños: en un momento, prefiere ser vencida y humillada:

¡Ay, ay! ¿Por qué me contempláis, hijos, con vuestros ojos? ¿Por qué reís esa última sonrisa? ¡Ay! ¿Qué hacer? Mi corazón se ha ido, mujeres, desde que he visto la mirada brillante de mis hijos. No soy capaz: adiós mis pensamientos de antes: me llevaré a mis hijos de esta tierra (1040 y ss.).

Pero su pasión es más fuerte. Despide a sus hijos:

¡Piel delicada, aliento dulce de mis hijos! Entrad, entrad: no soy capaz ya de miraros, me derrotan los males. Y sé bien cuáles son los males que voy a causar, pero mi pasión es más fuerte que mi juicio, es la causa mayor de las desdichas de los hombres (1075 y ss.).

Como ciertos sofistas, Eurípides proclama, al contrario que Sócrates, que la pasión es más fuerte que la razón. Sabe que puede llevar al crimen, Medea misma lo reconoce. Pero Jasón es unilateral cuando después del crimen se dirige a Medea diciéndole:

Objeto de horror, la más odiosa para los dioses, para mí y para la raza toda de los hombres... (1323 y ss.).

Esto es cierto: pero Medea no es tan sólo la mujer criminal, llega a ello por un proceso en que culpas de unos y otros se entrelazan, es víctima de algo arriesgado pero poderoso y decididamente humano: el amor, el resentimiento por el trato injusto, el derecho a la propia estimación.

Esto es *Medea:* un dato más, una ampliación de la tragedia de la vida humana. El hombre grande y la tragedia van unidos. Pero los trágicos, paradójicamente, querrían curar a la humanidad de la tragedia. Frente a la violencia de los héroes, predican moderación y *sophrosyne,* aunque comprenden y lloran al héroe caído. Frente al amor violento de Medea, proclama el coro:

> El amor que nos llega en demasía no nos trae buena fama ni virtud; pero si viene Cipris con medida, no hay otra diosa más benéfica.

Este monstruo, Medea, es un ser delicado, vulnerable. El poeta la admira, la llora, diríamos que la ama con un amor que se prohíbe a sí mismo. Y arremete contra sus contrarios: el egoísmo masculino de Jasón, la sociedad ateniense toda. No dejan salida, salvo que uno descienda al nivel no heroico del amor moderado, de la mediocridad. En él se refugia el poeta, que oscila entre la añoranza y el miedo de ese otro nivel, bello y peligroso, del hombre y de la mujer que están por encima del común.

En el *Hipólito* –los dos *Hipólitos,* mejor dicho– se libera Eurípides del tema de la hechicera bárbara y no existe el horror de la muerte de los niños por una madre. Con ello y con otras innovaciones consigue penetrar más directamente todavía en el tema del amor de la mujer. Trae en su ayuda a una princesa cretense, Fedra, mujer de Teseo, rey de Atenas: las princesas cretenses, tales Ariadna, Fedra, Pasífae, estaban especialmente ligadas a mitos eróticos; ya he hablado antes del tema de Pasífae y el toro. E introduce a un hombre casto, Hipólito, muy distinto del insignificante Jasón.

La presentación más directa del tema de Fedra, enamorada de su hijo Hipólito, hijo de su marido Teseo, tuvo lugar en el primer *Hipólito,* representado en Atenas en algún momento antes del 428, fecha del segundo. Ausente Teseo, Hi-

pólito llega a Atenas a los misterios de Eleusis y Fedra se enamora de él. No sabemos cómo: sin duda Eurípides seguía el tópico del amor repentino, a través de la mirada. El hecho es éste: no hay personaje intermedio como la nodriza del segundo Hipólito, es Fedra la que directamente se declara a Hipólito. Usa el tópico del poder de Afrodita, que domina a los dioses y a los hombres y de la que es imposible defenderse; tópico usado en la *Helena* de Gorgias y en diferentes escenas euripídeas. Pero notemos que en la principal de ellas, aquel pasaje de *Troyanas* (914 y ss.) en que Helena justifica de este modo su huida con Paris, la vieja Hécuba le responde que ésos son pretextos: es su lujuria la culpable.

Pero éstas son interpretaciones contrapuestas, envueltas en el lenguaje de dos maneras contrapuestas de pensar. Lo fundamental es que en la escena que comentamos los papeles se invierten: ¡una mujer se atreve a declarar directamente su amor a un hombre! Una Helena, una Erifile, otras heroínas más, se habían dejado seducir, pero en ningún lugar se nos dice que hubieran tomado la iniciativa. Ahora los papeles se invierten: no sabemos exactamente lo que Eurípides pensaba de ello, si pensaba en una justa igualdad de los sexos o si entendía que era un exceso más del amor, algo que se daba, pero que traía desgracia. No sabemos. En todo caso, es un audaz experimento. Tan audaz, que conocemos la reacción contraria del público ateniense. Eurípides tuvo que suavizar en su segundo *Hipólito*. Por lo demás, todo acababa en catástrofe: Fedra, rechazada, calumnia a Hipólito ante Teseo, y se suicida; y Teseo maldice a su hijo, que muere víctima del toro enviado por Posidón. El amor lleva a la propia muerte, pero no sin venganza contra el que lo ha despreciado.

Son escasos los fragmentos conservados de este primer *Hipólito*, pero no dejan de ser ilustrativos. «Tengo un maestro de mi audacia e impudor que es el más fértil en recursos en situaciones imposibles: Eros, de entre los dioses aquel

contra el que luchar es más difícil» (Fr. 430), decía Fedra. Y también: «Las mujeres somos un fuego más difícil de combatir que el fuego» (Fr. 429), ya lo hemos citado. Son los tópicos de la violencia del amor, de la debilidad femenina; no eran, pienso, incompatibles con una valoración humana de Fedra, y más concretamente de su amor, como en el segundo *Hipólito*. Pues con él coincide otro fragmento crítico de la posición antierótica de Hipólito: «Aquellos que huyen en demasía de Cipris están tan enfermos como los que la buscan en demasía» (Fr. 428).

Las raíces de este debate entre el amor y la castidad se encuentran en la concepción del primero como una fuerza cósmica, como algo que hace fecundo el mundo humano, animal y vegetal: en los cultos agrarios, en definitiva. Así está planteado el segundo *Hipólito*, el conservado, el del 428: como un enfrentamiento, a nivel divino, de las diosas Afrodita y Artemis, y a nivel humano de Fedra e Hipólito. El amor es sagrado y es divino y humano: frente a las tradicionales y tópicas afirmaciones sobre la liviandad de las mujeres, su debilidad ante la pasión, esta otra perspectiva nos ofrece una razón, una justificación del amor y una crítica de la posición antierótica. Ya en las *Suplicantes* de Esquilo se conoce al tema. Sólo que ahora es encarnado por personajes de carne y hueso, que viven y sufren con su razón y su sinrazón. Por Fedra e Hipólito.

La presentación es tradicional. Tras el prólogo en que Afrodita anuncia el castigo de Hipólito, que la desprecia, se nos presenta a la princesa Fedra enferma de amor. El amor es enfermedad y delirio: no se nos dice cómo ha llegado, está ahí, se trata de curarlo. Desde Safo sabemos que sólo hay dos vías para ello: darle satisfacción o hacerlo desaparecer. La diosa Afrodita puede, en Safo, obrar lo uno y lo otro. Pero aquí la diosa, y su contrapartida Artemis al final de la obra, no crean sino un enmarque tradicional. Todo ha de jugarse al nivel humano. Va a ser la nodriza, el nuevo personaje que

Eurípides introduce una vez que renuncia a que Fedra se declare, esta vez, ella directamente, quien va a planear la solución: que Fedra dé a conocer que su enfermedad es amor, que Hipólito lo sepa, que la acepte, que la cure de la enfermedad.

Pero Eurípides no es Safo: ese intento de curación no quedará en éxito ni fracaso simplemente, en una nostalgia o en puro reproche. Va a surgir la tragedia: Fedra va a morir y a vengarse causando otra muerte, la del autor del rechazo. Se vengará de Hipólito: será, sí, un exceso culpable y peligroso, pero también la expresión de un alma noble. Y no será tampoco Hipólito el bueno de la pieza: su rechazo, su castidad, son otro exceso culpable.

Hipólito, desde su misma aparición en escena, representa una posición muy concreta, que va a llevar con coherencia hasta el final: «Soy casto y desde lejos la saludo», dice, refiriéndose a Afrodita (102), al Servidor que, hombre del pueblo, encuentra peligroso ese distanciamiento de algo que es sagrado, divino. Nótese: «casto», *hagnós,* se dice de una mujer aún virgen o de un hombre que no ha derramado sangre. Un hombre *hagnós* es algo anómalo, un contrasentido: tan fuera de la norma como la mujer que toma la iniciativa amorosa o empuña el hierro.

Fedra sufre y ni siquiera sabe cuál es su sufrimiento. Sólo, freudianamente, sueña con el monte en que Hipólito caza con sus perros, en el hipódromo en que corre con sus caballos. Su amor es un amor que no se reconoce, un amor ingenuo e inocente. «¿Qué es eso que he oído que sienten los mortales, el amor?», pregunta a la nodriza (375). Y es una mujer casada que, como tantas en Atenas, no ha conocido el amor. La nodriza contesta: «Lo más dulce, y al tiempo doloroso». Y ella concluye: «Entonces, me parece, sólo he gustado lo segundo».

El tema sáfico del amor *glukýprikon,* dulce y amargo, resuena aquí. Pero en Safo es amargo por el rechazo o el aban-

dono, temas que desarrolla en sus poemas. Aquí, antes de que se llegue a eso, hay algo más. Fedra, esta nueva Fedra, no osa revelar su amor: es respetuosa de la norma social, se ve constreñida por ella. Peor aún: Fedra es casada, su amor la empuja al adulterio, que ella rechaza:

> ¿Cómo, Afrodita, hija del mar, miran al rostro de su esposo, ni temen que sus cómplices las sombras y las paredes de la casa cobren voz? (415 y ss.).

Tenemos, pues, el tema del choque del amor con la sociedad y sus restricciones y normas. Es un choque sin salida, pues Fedra ama, pero Fedra está anclada sin esperanza en ese esquema, lo respeta. Mejor dicho, le queda una salida: morir, ella lo dice.

Pero ésta sería una tragedia demasiado simple. El amor de Fedra va a ser descubierto por la nodriza, va a ser revelado por ésta a Hipólito para que acepte ese amor y así lo cure. Pero Hipólito, con su orgullosa virtud, va a clamar, va a insultar, va a ofender a Fedra, que es inocente. Entonces, sí, vendrá la muerte de Fedra, su suicidio, pero también su venganza.

La mujer enamorada que al final va a suicidarse y no a huir como Medea, que va a vengarse directamente de su ofensor y no a través de unos niños inocentes, es un alma pura. Nada quiere, desea ni intenta de por sí, no maquina como Medea: es un accidente, la intervención de la alcahueta, la que desata su acción.

E Hipólito, con su *sophrosyne,* con su respeto al juramento hasta el punto de dejarse matar por cumplirlo, con el orgullo de su castidad, pasa los límites, él también. Es ciertamente un héroe trágico, no un farsante trivial como Jasón, pero comete *hybris.* Sus palabras contra el sexo femenino y contra el amor atacan algo que está en la naturaleza, que es divino, que es inatacable:

¡Oh, Zeus! ¿Por qué bajo los rayos del sol has hecho que existieran las mujeres, metal de falsa ley para los hombres? Si querías propagar la raza humana, debía ésta no nacer de las mujeres... oh, muráis todas... (616 ss.).

Es doloroso e injusto este enfrentamiento. «Oh, desgraciado e infortunado es el destino de las mujeres», comenta Fedra (669). Y es doloroso y contradictorio el amor. Los *sophrones*, aun contra su voluntad, se enamoran de lo que les será funesto. Hipólito concluirá al final: «Mostró virtud ella que no podía, y yo, que la poseo, no la he seguido con prudencia» (1.034 s.). Y el poeta, una vez más presenta del coro el ideal del amor medio, lejos de la catástrofe (525 ss):

> ¡Amor, amor, oh tú que de los ojos
> haces nacer deseo llevando un placer dulce
> al corazón de aquellos contra quienes batallas!
> No vengas nunca a mí unido a la desgracia
> ni sin medida.

Frente a las heroínas eróticas que no vacilan ni se justifican, Estenebea. que asedia a Belerofontes, Pasífae, que se entrega al toro, Cánace, que cree que es ella quien ha de juzgar de la licitud de lo que hace, esta Fedra enamorada y respetuosa de la moral social, débil pero violenta ante el insulto, es toda una creación. Es la más nueva, la más matizada, de las heroínas eróticas de Eurípides. Y su análisis de la santidad auténtica, pero presuntuosa, de Hipólito como *hybris* que es castigada es otro hallazgo, algo completamente nuevo.

La crítica social y el análisis del *eros y* el antieros en el alma de los personajes es un punto culminante de la carrera del poeta. El alma atormentada, inocente y culpable de Fedra es un desafío, desde entonces, para todos los dramaturgos.

Hay que pensar, sin embargo, que el *Hipólito* es solamente una de las muchas tragedias eróticas de Eurípides, una entre tantas lamentable e irremediablemente perdidas. Sólo desde

el panorama general de todas ellas, de lo que podemos saber o adivinar, puede comprenderse.

El amor es siempre el *eros* tópico de los antiguos cultos y la antigua poesía: algo instantáneo, una herida incurable, locura. Es terrible y es divino. Eurípides lo ha rescatado de los planteamientos homoeróticos de la antigua poesía que lo habían, de otra parte, enriquecido. Y se ha quedado con él como fuerza contraria al *nomos,* a la costumbre o ley de la ciudad. Esto es importante: el *eros* de los antiguos cultos estaba al servicio del *nomos* en cuanto que conducía al matrimonio. Ahora el matrimonio queda fuera. Apoyándose en antigua poesía popular y trenética y en antiguos mitos, Eurípides nos pinta el *eros* como algo subversivo, algo que rompe las instituciones de la ciudad. Y que recoge, como consecuencia, la catástrofe. Es una palanca más en la crítica social del poeta.

El amor en las tragedias eróticas de Eurípides es, en los más casos, el amor adúltero: rompe la normalidad de la vida social y recibe su castigo. Puede ser también el amor incestuoso; incluso, con apoyo en el mito, el amor de la princesa cretense por el toro.

No lo aprueba el poeta, ve su riesgo. Pero no se queda con una sola de las dos alternativas del dilema. El amor es, también, sagrado, es expresión de la libertad del hombre y, sobre todo, de la mujer. Es inocente en su fondo más último: todo, incluso las consecuencias más terribles, es comprendido y justificado.

Como es comprendida y justificada la pasión en general, incluso el extravío de la mente, en toda la obra del poeta. Dan motivo para un análisis del alma humana, del alma femenina sobre todo, cada vez más profundo. El viejo tópico de la lujuria femenina es invertido en una figura como Fedra: no, hay un amor puro y legítimo, por más que choque con barreras que, también ellas, están justificadas en el alma misma de las protagonistas.

Pintura del alma humana, de la pasión, vista con simpatía, pero vista también en sus consecuencias trágicas. Crítica de la sociedad. E indecisión, al final. ¿Cuál es la solución? La pasión no tiene solución. Es grande, admirable, justa. Es peligrosa, trae catástrofe. El poeta se limita a pintarla. Y a pensar que sería mejor que esas criaturas magníficas y peligrosas del mito y esas sus pasiones terroríficas no se dieran en el entorno de la vida diaria: que hubiera un amor medio, dulce y amable nada más.

Pero se dan. Y el poeta ha roto el velo del silencio, de los prejuicios, de lo que es conveniente y justo, incluso. Y a través del cuadro de la pasión desbordada y de la catástrofe, ha sacado a la plena luz de la escena almas que vegetaban en la oscuridad de las casas privadas de Atenas, desconocidas, negadas. Ha creado un modelo más de humanidad: de humanidad compleja, admirable y temible, amable y peligrosa, de humanidad que une todo lo humano, también la mujer. Sin romper con los tópicos tradicionales sobre ésta, la ha elevado a un nivel de igualdad que no niega la singularidad, ha puesto su vida misma y la vida humana toda, como una lección, ante los ojos de su público. Sin dogmas ni seguridades, pero, también, sin censuras y sin hipocresías. Porque ese mundo del mito y del *eros* es el mundo de Atenas misma, de los hombres todos: ésa es la lección.

EL MITO DIONISÍACO DE *LAS BACANTES*

Las Bacantes, obra escrita por Eurípides en Macedonia poco antes de su muerte y puesta en escena en Atenas el 406, ha suscitado siempre, desde la Antigüedad, mucha admiración entre todos los públicos. Y en la época moderna, desde fines del siglo pasado, ha sido objeto de atención preferente por los filólogos y estudiosos de la literatura griega en general. Aunque no puede decirse que haya acuerdo entre ellos en una serie de respectos.

Pero resulta notable, pensamos, que sus aspectos míticos hayan ocupado a los filólogos, en general, de un modo indirecto. Para ellos, el mito dionisíaco de *Las Bacantes* es más bien una especie de *test* sobre el pensamiento y sentimiento de Eurípides en los últimos años de su vida.

Efectivamente, la pregunta que más frecuentemente se plantea es la de con qué intención escribió Eurípides su obra. A fines del siglo pasado el filólogo inglés Verrall presentó la tesis, suscrita a veces por otros, de que en esta pieza Eurípides se presenta a sí mismo como un racionalista: cuando Cadmo, al final de la misma, critica al dios por el cruel castigo sufrido por Penteo (y por su propia madre Agave, que le da muerte confundiéndolo en su locura

con un león), no haría sino expresar el pensamiento del poeta.

Pero no es ésta la opinión común, está hoy más bien casi abandonada. Frente a ella, Dodds presentó la suya en un trabajo titulado precisamente «Eurípides el irracionalista». Es el elogio de la locura dionisíaca de los coros y del propio dios el que haría el poeta. Su deseo de paz, de felicidad, lejos de toda norma represiva, sería el del propio poeta.

Naturalmente no son éstas las únicas interpretaciones. Puede pensarse que la voluntad de Eurípides fue plasmar artísticamente el espíritu del dionisismo, como piensa Tovar; o estudiar, simplemente, la naturaleza humana, como creen Winnington-Ingram y Romilly.

Otro problema que se han planteado los filósofos es el de dónde encontró la inspiración Eurípides para describir esos coros en estado de trance, que llaman y siguen al dios y cuya locura está llena de milagros pero también de acciones cruentas. Porque en Grecia, en general, el culto de Dioniso estaba ritualizado, había perdido su carácter originario o lo había limitado a unas ceremonias muy precisas. Quizá, se dice, de cultos como los de Sabacio, Bendis, Cotito, Cibeles, Pan, los coribantes. O quizá, se dice también, el culto del dios en Macedonia, donde escribió Eurípides la tragedia (entre otras) viviendo como desterrado en Pella, en la corte del rey Arquelao.

Las dos cosas pueden ser ciertas. Pero todo esto deja un poco olvidado, como decía al comienzo, el tema del mito. ¿De dónde lo tomó Eurípides? ¿Cómo lo conformó, modificó, al servicio de sus intenciones? Porque es notable que a propósito del *Hipólito* o la *Medea* se insista en el tratamiento del mito por Eurípides, pero menos a propósito de *Las Bacantes.*

Y, sin embargo, es notable que el tema del nacimiento del dios (tratado por Esquilo en su *Sémele,* que abría la trilogía en que figuraba un *Penteo* que según el escoliasta es modelo

del nuestro) en *Las Bacantes* figura solamente en los corales. Y no aparecen otros elementos del mito dionisíaco: ni los temas eróticos (relación con Ariadna, sobre todo) ni los relativos a la muerte del dios. Éstos ni se mencionan.

Eurípides se interesa solamente por un mito del tipo de los llamados «de resistencia», que eran divulgados por la poesía unas veces y daban otras la etiología de la introducción de cultos dionisíacos: también podían ocurrir las dos cosas. Dioniso, acompañado de un cortejo de ménades, llega siempre de lejos: el rey del país o las mujeres del país lo rechazan. Pero caen en la locura y sufren castigo; a veces, por el trámite de caer en la locura dionisíaca. El dios se venga, pues. Y su culto es establecido.

Éste es, en definitiva, el esquema de mitos como el homérico de Licurgo (*Ilíada* VI 123-143), perseguidor del dios y sus nodrizas; el de Dioniso y los piratas, en el *Himno a Dionisio* (*Himno Homérico* VII); el de las hijas de Minias, mito fundacional del culto en Orcómeno; el de las Prétides, su equivalente en Argos; y otros más.

En el caso de *Las Bacantes* se trata, es sabido, del mito tebano de la locura de Agave y sus hermanas, que hicieron resistencia al dios, y del enfrentamiento a él del rey Penteo, hijo de Agave, muerto al fin por la locura dionisíaca de ésta. Pero este coro tebano no aparece en escena si no es al final, cuando Agave llega trayendo la cabeza de Penteo. En escena está el coro de bacantes asiáticas, que trae al dios en su compañía.

Ambos coros tienen un momento de crueldad, cuando las mujeres asiáticas instigan al dios contra Penteo y las tebanas le dan muerte. Pero tienen también (directamente o a través de relatos de mensajero) el otro momento: el del entusiasmo religioso y, al tiempo, el ansia de una vida pacífica y feliz. Dan pie así, quizá, a las dos interpretaciones contrapuestas de que hablé al principio y también a otras más matizadas según las cuales Eurípides se limita a ilustrar los vaivenes de la vida humana.

Pero quizá convendría insistir en que, en definitiva, el tema que encontramos aquí es el del castigo del hombre de *hybris,* el tirano que se enfrenta a los valores religiosos tradicionales. Y que, aunque Penteo es presentado con rasgos especialmente malevolentes, no por eso deja de ser llorado al final de la obra. Y su muerte no deja de ser un crimen, al menos objetivamente, aunque Agave no sea consciente de sus actos. No está tan lejos todo ello del esquema tradicional de tragedias como el *Agamenón* de Esquilo o el *Edipo Rey* de Sófocles.

En realidad, Gilbert Murray y otros varios filólogos han insistido en el carácter en cierto modo «esquíleo» de *Las Bacantes.* En la obra, el coro es realmente protagonista; mejor dicho, lo son los dos coros, el que interviene en la escena y el que da muerte a Penteo en el monte. Los corales son especialmente rituales y tradicionales, verdaderos ditirambos algunos de ellos. El dios aparece no sólo en el prólogo y al final, sino en el centro de la obra, aunque con el artificio de aparecer como «el joven» que guía a las bacantes. Sobre todo es un tema general, ideológico, el que es debatido.

Eurípides, se sabe, es muy tradicional, pero también muy moderno. Su escapismo y su crítica del orden tradicional, incluido el orden divino, según aparece en *Las Bacantes,* no son nuevos, se ven ya en otras obras. Y también su ingenioso juego escénico.

Habría que concluir, entonces, que no hay un cambio radical en el Eurípides de *Las Bacantes,* que ha construido, eso sí, una obra especialmente trágica fundiendo elementos tradicionales con otros nuevos. Antecedentes de su presentación de religiones orgiásticas se encuentran, por lo demás, en obras suyas anteriores.

Podría pensarse, en definitiva, que Eurípides es atraído y repelido, al mismo tiempo, por los estados de éxtasis religioso, que identifica ambiguamente: de un lado, con la piedad tradicional; de otro, con un estado de libertad más bien utó-

pico, aunque sea presentado como parte de la vida de un *cómo* dionisíaco. Pero esta ambivalencia del poeta no es, como hemos dicho, nueva en él. Eurípides es, por definición, el poeta que todo lo comprende y asimila, y que en definitiva, sin embargo, queda distante de todo cuando llega el momento de la reflexión.

Fueron, probablemente, el *Penteo* y el *Licurgo* de Esquilo sus puntos de partida, si no los antecedentes de éstos en Homero y el *Himno a Dioniso*. Evidentemente, su conocimiento de las religiones orgiásticas, la dionisíaca y otras, se sumó para buscar el cuadro que buscaba: presentar una vez más el cuadro del tirano castigado y la ambivalencia del castigo, pero con un fondo de ritual dionisíaco, de fe religiosa inconmovida, de libertad también.

Eurípides acudió libremente a los mitos dionisíacos. Y entre ellos seleccionó, quedándose con el mito de resistencia y, dentro de él, con el tema de Penteo. Prescindió de temas laterales para centrarse en el conflicto de Penteo, de un lado, y de Dioniso y sus bacantes, de otro. Innovó, seguramente, el presentar el complejo tema del comportamiento de los ciudadanos, representados por Cadmo y Tiresias, ante la llegada del dios. Prestó a éste una forma bien clara, sobre el precedente de Esquilo: el del jovencito afeminado, asimilado al coro de bacantes.

Y buscó con ello la presentación de un conflicto claro y rotundo, prescindiendo de multitud de aspectos marginales. El tema de la religión y el tema del poder se funden. No es esto muy nuevo, ya estaba en Esquilo y en Sófocles. Pero presentado el conflicto en el marco del mito dionisíaco y, seguramente, bajo el impacto de la decadencia del estado ateniense y del mundo joven y primitivo de Macedonia, el conflicto gana nuevos matices. Matices importantes no sólo para el tema del estado y el de la religión, sino, sobre todo, para el tema del hombre, que es el que más profundamente interesaba al poeta.

Es bastante vano preguntar, entonces, por la posición de Eurípides. Ve y comprende. Su simpatía está con Dioniso: con la tradición y la modernidad al tiempo. Pero vive el conflicto, el drama. Nada de lo que es humano le es ajeno.

LOS COROS DE LA *PAZ* Y LOS *DICTIULCOS* Y SUS PRECEDENTES RITUALES

1. Dos conocidos pasajes de Esquilo y Aristófanes, en *Dictiulcos* y *Paz* respectivamente, nos muestran un coro que tira de una cuerda para, con su ayuda, atraer a sí el arca con Dánae y Perseo, en un caso, y la diosa Paz, en el otro. El arca ha sido cogida por la red, que aún retiene el mar: Paz ha sido encerrada en una cueva y emparedada con piedras por Guerra y es defendida por Hermes. El coro, en unión de los personajes principales de cada pieza (Dictis en el primer caso; Trigeo en el segundo) realiza, tirando de la cuerda, un acto que calificaríamos de salvación de los dioses o héroes en peligro, sometidos a un dominio hostil. Pero, al propio tiempo, Dánae y Perseo en un caso, Paz en el otro, son a su vez felicidad y salvación para aquellos que los salvan. En los *Dictiulcos,* efectivamente, se sigue un motivo de boda: Sileno pretende casarse con Dánae, finalmente se casa con ella Dictis, convertido en rey del país, según creemos: tema idéntico al de *hierós gámos* o unión sagrada que acompañaba al de la llegada de divinidades salvadoras, tal Dioniso en las Leneas atenienses, significando el total la renovación de la vida en el nuevo año. En la *Paz,* la liberación de la diosa significa nada menos que la paz de Atenas y la pieza termina igualmente con una escena erótica.

Esta comparación trata de sacar de su aislamiento las dos escenas y referirlas a un conjunto mítico y ritual. En realidad se trata de una variante, como queda visible con la comparación de la *pompé* de las Leneas, del retorno de dioses agrarios del tipo de Dioniso o Perséfone que, también ellos, desaparecen en el invierno sufriendo destierro, muerte o sueño. *Pompaí* que inician una fiesta trayendo al pueblo la imagen del dios son frecuentísimas en Grecia. Pero también hay representaciones miméticas del mismo tipo. Así, por ejemplo, la danza llamada *géranos,* de Delos, representada en el vaso François, en la que el corego hacía el papel de Teseo, seguido de la fila de los 14 jóvenes liberados del laberinto y acompañado de Ariadna, la heroína –antigua diosa– salvada, con la que el héroe se une siguiendo el mismo esquema mítico y, sin duda, también ritual en Creta en fecha antigua [1]. La danza era del tipo de la danza de la serpiente, danza funeral y agraria en tantos lugares: el corego la abría y le seguía, en largas evoluciones, el coro; lo cual se interpretaba como el recorrido del laberinto en la huida; le acompañaba Ariadna. O piénsese en el *anforisco* de Atenas de hacia 590, que recoge el *como* de Dioniso y los sátiros que llevan a Hefesto al Olimpo con el fin de que libere a Hera del trono al que está encadenada, para lo cual han tenido que embriagarle; se piensa que el *anforisco* recoge una representación satiresca de tipo preteatral.

2. Los dos pasajes de los *Dictiulcos* y la *Paz* a que venimos refiriéndonos pertenecen, pues, a un tipo general. Lo que hay de más especial y característico en ellos es que el *como* libera a la deidad con ayuda de una cuerda. La tesis que vamos a proponer en este trabajo es que el uso de la cuerda en rituales de este tipo es tradicional, lo que, de otra parte, se deduce simplemente de la coincidencia entre las escenas de Esquilo y Aristófanes. Así como hay danzas en que intervienen adminículos como la pelota (por ej. la de Nausícaa y sus don-

cellas en la *Odisea*) o las espadas (en tantas danzas guerreras testimoniadas en Grecia y fuera de Grecia), hemos de postular que hay danzas en que el coro usa una cuerda. Y no hay que extrañarse de que califiquemos de danza las escenas de *Dictiulcos* y *Paz*. Es bien sabido que el concepto de *orchesis* es más amplio que el de nuestra palabra, danza o baile: en el sentido griego, danzas son las procesiones o *pompaí*, teatralizadas en la *párodos* y *éxodos* de comedia y tragedia; y, por supuesto, toda actuación de los coros de acción, como los dos mencionados y tantos otros más que intervienen en *agones*, persecuciones (por ej., en *Euménides*), búsquedas (en *Áyax*, *Rastreadores*, *Reso*, etc.). En nuestro libro *Fiesta, Comedia y Tragedia. Sobre los orígenes griegos del Teatro*, estudiamos detenidamente todo esto. En realidad el verbo *orkhéomai*, «danzar», es un simple iterativo de *érkhomai*, «caminar»; se refiere a cualquier andar rítmico.

Por otra parte, hay que llamar la atención sobre el hecho de que el enlazarse los miembros de un coro con ayuda de una cuerda no es más que una variante respecto a otros entrelazamientos de los mismos, con ayuda de ramos, guirnaldas o simplemente de las manos. Desde la cerámica geométrica hay abundante testimonio de ello.

Pero, antes de seguir adelante, examinemos más despacio las dos escenas de *Dictiulcos* y *Paz* que nos han servido de punto de partida.

3. Para los *Dictiulcos* pueden añadirse pocas precisiones a las ya dadas. Hay previamente un diálogo, seguramente entre Dictis, hermano del rey, y un pescador. Es éste sin duda el que no logra sacar el arca tirando de la red y pide ayuda a los «cavadores de las viñas, boyeros y pastores, si hay alguno en el campo, y al pueblo de los carboneros» (fr. 464, cf. también 465). Luego encontramos a Sileno (de quien es seguramente 467, dirigido a Dictis) y los sátiros, así como a Dánae y Perseo, que han sido salvados. Se deduce que en ello han tenido

intervención los sátiros: el título de la pieza lo dice también bien a las claras. Es verosímil, de todas formas, que los sátiros tiraran débilmente, y, pese a las jactancias de Sileno (474), contribuyeran más bien poco a recobrar la red: es lo que ocurre con todos los coros de sátiros. Pero, evidentemente, en la pieza aparecían en la orquestra los sátiros tirando de la cuerda que saca la red. Es el esquema que hemos presentado al principio. Y es lo que supone de Haas en su intento de reconstrucción de la pieza [2].

El caso de la *Paz* es un tanto diferente. Aquí, tras la exhortación de Trigeo (458), el coro de griegos de todas las ciudades se nos presenta tirando de la cuerda a cuyo final está sujeta Paz. En la estrofa y la antístrofa encontramos a Hermes y a Trigeo tirando y dando ánimos al coro (459 y ss., 486 y ss.). Hay luego un epodo (522 y ss.) en que tiran Hermes y el coro, para anunciar Trigeo (520) la aparición de Paz. Pero en la estrofa y la antístrofa y, sobre todo, en los diálogos epirremáticos, tras una y otra, entre el corifeo, Trigeo y Hermes, queda bien claro que sólo algunos de los griegos tiran con entusiasmo de la cuerda, mientras que otros tiran en dirección contraria (*toùs mèn teínein, toùs dè antispân* 492). Cuando los labradores deciden tirar ellos solos (507) es cuando logran arrastrar a Paz (*khoreî gé toi tò prâgma* 509) y ésta es finalmente liberada.

Da la impresión de que en este coro de la *Paz* Aristófanes ha mezclado dos temas diferentes. Uno, el ya conocido por nosotros de un coro liberando a una deidad desaparecida o retenida lejos por la fuerza. Otro, un esquema en el que dos coros se enfrentan entre sí tirando de los dos extremos de una cuerda para ver quién puede arrastrar al otro. Fundidos en un coro único, en realidad, la *Paz* presenta dos coros, el de los partidarios de la paz y el de los partidarios de la guerra, de entre los cuales triunfa el primero.

Si tenemos, pues, razón, hallamos en Grecia tres tipos de corales en que interviene el enlazamiento de sus miembros:

a) Corales que se danzan cantando himnos o *trenos*. Los coreutas se enlazan mediante ramas, guirnaldas o simplemente con las manos. Hay testimonios claros en cerámica y en la literatura.

b) Corales en que un coro «libera» a una divinidad, atrayéndola hacia sí con ayuda de una cuerda. Es el caso de los *Dictiulcos* y, también, de la *Paz*, aunque aquí se mezcla también el tipo *c)*.

c) Corales en que dos coros se enfrentan tirando de los extremos contrarios de una cuerda. Han dejado huellas en la escena de la *Paz*.

Ahora bien, de los tipos *b)* y *c)* no hemos visto hasta el momento más que las dos escenas teatrales a que hemos hecho referencia. Su carácter tradicional es verosímil, porque responden a un esquema muy difundido en que un coro trae una divinidad. Pero puede suceder que, siendo esto verdad, la intervención de la cuerda no sea tradicional, sino una innovación de Esquilo y de Aristófanes. Conviene, pues, aportar en la medida de lo posible algunos paralelos no teatrales.

4. Estos paralelos pueden ser griegos o no griegos. Entre los primeros puede haberlos conservados en el ritual (a su vez, conocido por fuentes arqueológicas o literarias) o solamente en el mito. Los paralelos no griegos, si existen, prueban que los rituales en cuestión son un universal general, como tantos otros en el dominio de la religión, el rito y el mito. No se refieren en forma alguna a ninguna tesis de orden genealógico que presente los rituales griegos como derivados de los de tal o cual pueblo o viceversa.

Un documento arqueológico extraordinario, que por *sí* solo justifica el carácter ritual de las escenas de los *Dictiulcos* y la *Paz*, es el llamado fresco de los asnos de Micenas. Es dudoso, por su carácter fragmentario, si pertenece al tipo *b)* o *c)* de los mencionados arriba. Lo que es claro es que se trata de un coro de enmascarados, que llevan cabezas de asno, y que sujetan una cuerda. Esta cuerda que nunca, que sepa-

mos, ha sido interpretada, es sujetada por los coreutas con la mano derecha y pasa por encima de sus hombros. Aquí tenemos, sin duda ninguna, un coro de tipo «cómico», cuyos miembros o bien atraen haca sí alguna deidad o héroe, o bien se enfrentan a un coro semejante.

Estrictamente paralelo a este fresco es un fragmento cerámico de un *dînos* hallado en Mégara Hiblea y procedente de la última parte del siglo VII [3]. En él se ve una serie de héroes alineados unos detrás de otros y tirando todos ellos de una cuerda: como en el caso anterior, el carácter fragmentario de nuestro documento nos deja en la duda sobre qué o quiénes están al otro lado de la cuerda.

Webster [4], citando a Tölle [5], aduce un paralelo al fresco de los asnos de Micenas: una copa de Tegea en que un doble coro de hombres y mujeres sujetan todos una cuerda. Aquí no se ve si la danza pertenece al tipo *c)* o, quizá, al *a)*. La primera hipótesis parece más verosímil, dado que las mujeres y los hombres aparecen en dos grupos separados, el primero marchando y el segundo doblando las rodillas, lo que indica que tiran de la cuerda con esfuerzo.

Al tipo *b)* pertenece claramente un vaso citado por Álvarez de Miranda [6] que figura un cortejo fálico en que un carro transporta el falo, del que tiran con cuerdas los sátiros. Desgraciadamente, no he logrado localizar exactamente este vaso.

El material, como se ve, es pequeño. Pero existe, y la misma presencia de coros semejantes en el teatro indica que estos tipos de danza no habían desaparecido todavía en el siglo VI y comienzos del V. Existen, de otra parte, testimonios indirectos. De ellos vamos a ocuparnos.

5. Uno de estos testimonios indirectos está en los juegos de niños, que en Grecia y fuera de Grecia conservan elementos numerosísimos del antiguo ritual. Pollux IX 112 nos preserva la memoria del juego que llama *dielkustínda* que,

dice, «se juega principalmente en las palestras, pero también en otros lugares»: en él dos grupos de niños tiran el uno del otro, hasta que los vencedores logran desplazar de su sitio a los vencidos. No se habla de cuerda, que en rigor puede haber desaparecido, pero el juego es tan igual a otros de diversos lugares de que luego nos ocuparemos, que a veces conservan un significado religioso, que hay que enlazarlo sin duda ninguna con el ritual *c)* de que hemos hablado. De este juego da también datos Eustacio, a la *Ilíada* XVII 389, y a él se refieren Plauto, *Poenulus* 116 y ss., y Tertuliano, *De pudicitia* 2, aparte del pasaje de Aristóteles citado arriba[7]. Pienso que también hace alusión a él Aristóteles, *Probl.* 988-*a*, en que hace una comparación con los niños que tiran en sentidos opuestos de una cuerda, que caen cuando el bando rival la suelta.

El otro testimonio indirecto está en la mitologización del rito. Pienso, en efecto, que un ritual del tipo *c)*, que enfrenta a dos coros tirando de los extremos de una cuerda, es el que subyace a la famosa amenaza de Zeus contra los Olímpicos en *Ilíada* VIII 18 y ss. El desafío que lanza a todos los dioses y diosas tiene la finalidad de que se den cuenta de «cuánto más poderoso soy que todos los dioses» (16). Si todos tiran de un extremo de una cadena de oro y él sujeta el otro, serán incapaces de arrancarle del cielo y bajarle al suelo; mientras que él es capaz, tirando de ellos, de subirlos al cielo junto con la tierra y el mar. Es bien claro el esquema de la prueba de fuerza de los que tiran de los extremos de una cadena; sólo que aquí es Zeus el que, él solo, es superior al bando contrario. Sólo sobre la base de la existencia de un ritual como el que hemos citado puede comprenderse la amenaza de Zeus; de un ritual y no de un juego, pues se trata de dilucidar el poderío de unas fuerzas divinas sobre otras. Los dos *comos* enfrentados representan, hemos de imaginarlo, fuerzas divinas contrarias; los datos etnológicos apoyan este punto de vista.

6. Es fácil que también la leyenda del hilo de Ariadna tenga que ver, en su origen, con un ritual en que interviene una cuerda: en este caso, del tipo *b)*.

En el mito de Ariadna tal como era celebrado en la danza del *géranos* existe un liberador, Teseo, y un grupo de jóvenes liberados, los 14 atenienses que iban a ser víctimas del Minotauro. Ariadna hace el papel de auxiliar en esa liberación; aparece llevando en la mano algo que se interpreta como la madeja en que ha recogido el hilo que ha servido de guía para salir del laberinto [8].

Pero no es verosímil que sea ésta la situación primitiva. Ariadna es una de tantas diosas cretenses de carácter agrario que llegan y se alejan cada año y que aparecen tomando parte en una unión sagrada. Persson [9] la coloca al lado de Aridela, Britomartis, Afaya, Ilitia, Pasífae, Europa, Deméter; en realidad Ariadna (y algunas otras) son sin duda epítetos de una misma diosa, en el origen. Cuando en el vaso François vemos a Ariadna y a los participantes en el *géranos* a punto de embarcar en el barco que les espera, la escena es la misma de sellos cretenses en que la diosa se aleja en un barco [10]. Recordemos también a otros dioses que al final del ciclo anual desaparecen en el mar, tal Dioniso. La unión con Teseo y, luego, con Dioniso en Naxos, quedan dentro del mismo contexto.

Es lo más fácil que en fecha primitiva Ariadna fuera salvada por Teseo junto a los 14 atenienses, fuera otra Andrómeda, otra Perséfone, otra Paz, otra Dánae en fin. Y que la danza del *géranos* o la «grulla», que se refiere al vuelo ya en línea ya en giros de las grullas [11], incluyera a Ariadna dentro del coro encabezado por Teseo en vez de dejarla a un lado, de hacer que el coro todo se dirija hacia ella. La situación de Ariadna en el mito como auxiliar de Teseo es sin duda una innovación. Dentro de esta innovación, hay que pensar cuál puede ser el origen del tema del hilo de Ariadna. Y aquí surge la idea de que es fácil que en el *géranos* antiguo Teseo guiara a

Ariadna y los jóvenes con ayuda de una cuerda o, mejor, que Teseo y los jóvenes liberaran a Ariadna con esa misma ayuda. Se hace ello probable por el calificativo de *geranoulkós* «el que arrastra el *géranos*», dado al exarconte del coro, conservado por Hesiquio. La historia de que esa cuerda fue previamente dejada en el laberinto por Ariadna, cómplice de Teseo, para ayudarle a salir de él, pudo desarrollarse fácilmente a partir de aquí. En cambio, no creo que los *rymoí* de que hablan las inscripciones de Delos sean cuerdas usadas para el *géranos* [12]: ni la palabra significa eso ni hay huella de cuerda en la representación del *géranos* en el vaso François ni en otras más [13].

7. Refiriéndonos ahora solamente a rituales del tipo *b)*, conviene hacer ver que el simbolismo de la cuerda como instrumento de ayuda del cual una comunidad hace suya una imagen o un lugar sagrado es general. El pasaje más interesante a este respecto es el de Heródoto V 82 y ss., donde se nos cuenta la instauración en Epidauro del culto de Damia y Auxesia, con imágenes hechas de madera procedente de las higueras del Ática, para curar la esterilidad del país; el robo de las mismas por los Eginetas y los cultos celebrados allí en su honor; y el nuevo robo que intentan los atenienses, echándoles cuerdas y tirando para arrancarlas de sus basas, lo que no consiguieron por causa de un trueno y un terremoto, que los hizo enloquecer y matarse entre sí. Tenemos imágenes cuya posesión da fertilidad al país, tenemos el intento de arrastrarlas con cuerdas y, sin duda, un eco de la lucha por poseerlas.

Son ya derivados otros pasajes en que la cuerda es símbolo de la dedicación de un territorio a una deidad: de Éfeso a Ártemis por los efesios (Heródoto I 26), de Renea al Apolo delio por Pisístrato (Tucídides III 104). Y con la cuerda se llevaba también el animal que se iba a sacrificar, como nos ilustra Sófocles (fr. 25 P.) a propósito del toro de Maratón,

capturado por Teseo, que lo lleva a sacrificar a Atenas. No sabemos, ciertamente, si el toro llevado en procesión y sacrificado luego en rituales como el de las Grandes Dionisias en Atenas era conducido igualmente enmaromado (como en tantas «corridas» españolas), aunque ello es a priori verosímil. Hay que evitar, en este contexto, el *agón* ritual consistente en la captura del toro, al que sin duda se refieren los cubiletes micénicos de Vafio, que representan el toro cogido con una red, y que en época posterior era practicado, con el nombre de taurocatapsias, en diversas ciudades de Asia Menor. Y no debe decirse que el caso del sacrificio de una víctima y el de la traída de una deidad salvadora son radicalmente diferentes. Rituales como el de las Bufonias de Atenas o el del sacrificio de un toro a Zeus Sosípolis en Magnesia del Menandro, hacen ver claramente la ambigüedad del sacrificio del toro, que no deja de ser al propio tiempo la hipóstasis animal de un principio divino salvador [14]. Esta ambigüedad es bien conocida por los historiadores de la religión en muchísimos otros casos de sacrificios de animales.

Hipotéticamente, podría tomarse como dato relacionado con el ritual que estudiamos el pasaje de Aristófanes, *Ranas* 1296 en que Dioniso califica de *himoniostróphou méle,* «cantos del que hace girar la cuerda», a la lírica de Eurípides: se suele pensar que se refiere a cantos del que saca agua de un pozo [15], pero ello no es seguro. Ni sería imposible que la *skhoinotélea aoidá,* aplicada por Píndaro al antiguo ditirambo no cíclico [16], se refiriera, como modelo de los coros procesionales o de desfile, a los que tiraban de una cuerda.

8. Es claro que el empleo de la cuerda era un medio práctico para tirar de Paz o del cofre de Dánae, o para arrancar las estatuas de Damia y Auxesia, o para llevar un toro al sacrificio. Que la cuerda, a partir de ahí, tiene un sentido religioso es igualmente visible por su empleo para simbolizar la dedicación de un lugar a una divinidad; y seguramente, para em-

pleos tan diversos como llevar al pueblo del ágora a la Pnix para celebrar la Asamblea o para delimitar un territorio y medirlo, por ej., en Heródoto I 66. Más interés tiene, sin embargo, el *désmios hymnos,* «himno que encadena», de las Erinis en las *Euménides* de Esquilo. Cuando el coro persigue a Orestes con intención de capturarle, de hacerle su víctima, su propio canto se convierte en un equivalente de la cadena y ésta simboliza el poder mágico del canto. Tenemos, simbólica aunque no realmente, un coro que encadena a su víctima; y el uso de *déo,* «atar», y derivados en toda la magia antigua puede aducirse en este mismo sentido.

El pasaje de las *Euménides* nos presenta así, en el fondo, un nuevo testimonio, aunque sea indirecto, de la existencia de coros que llevan a su víctima –como otras veces a su salvador– encadenada. Y a este testimonio indirecto de «coros con cuerda» en el teatro vamos a añadir algunos otros.

Es muy curioso el de *Ifigenia en Táuride,* donde tenemos a Ifigenia y el coro de mujeres griegas llevando encadenados a Orestes y Pílades: supuestamente, para purificarlos antes del sacrificio, pero en realidad para salvarlos. Aunque nos encontremos ante una narración y no ante una escena de acción, no parece dudoso que nos hallamos ante una escena en que influyen simultáneamente los rituales de sacrificio y salvación con ayuda de una cuerda, siendo el protagonista un coro y su jefe.

También pensamos que en *Avispas* 379 y ss., pasaje en que Filocleón intenta escapar a la tiranía de su hijo y reunirse con el coro de viejos heliastas descolgándose por una ventana con ayuda de una cuerda, puede haber un eco del mismo ritual. El coro salva a su amigo con ayuda de una cuerda, en definitiva, aunque se limita a idear el ardid y presenciar su puesta en práctica, sin atreverse a luchar contra Bdelicleón cuando todo es descubierto.

9. Para terminar, conviene insistir en el hecho, anticipado ya, de que existen en diversos lugares y épocas paralelos ri-

tuales a los «coros con cuerdas» del teatro, los ritos y los juegos griegos.

Por ejemplo, en el capítulo XV del «Drama de la Coronación egipcio» [17] Horus da a sus partidarios la orden de someter a Set y entonces un pilar es arrancado con ayuda de una cuerda: se trata de un *agón* comparable a los que conocemos. El sentido es en cierto modo diferente: en todo caso, una deidad (en este caso maligna) queda en poder del coro. Sin este sentido, podemos aludir al toro de cuerda o enmaromado de las corridas pueblerinas y a sus precedentes en las corridas nupciales [18]. Se trata de apoderarse del principio de la vida del antiguo dios cuya sangre derramada promueve la fecundidad. Otra variante la encontramos a nivel mítico en pueblos germánicos: así en la saga del desafío entre un labrador y Wotan, que tiran de los extremos contrarios de una cuerda [19].

En todos estos casos y en otro más, trátese de elementos rituales conservados o de derivaciones lúdicas o míticas, siempre se trata, en definitiva, de una prueba de fuerza, apoderándose una comunidad de un principio divino que hace suyo para beneficiarse de sus poderes benéficos o para impedir que ponga en práctica sus poderes maléficos. Todo esto está ligado al simbolismo de la cuerda y de los nudos y al poder del dios ligador, estudiados por historiadores de las religiones como Mircea Eliade [20]. En una serie de mitos y rituales, referidos sobre todo a divinidades funerarias, hallamos al dios atando o arrastrando con una cuerda al culpable o al muerto. Subyace siempre el principio del dios enfrentado a una colectividad: sólo que aquí arrastrando hacia sí a ésta y no inversamente.

Cuando dos grupos se enfrentan tirando de los extremos de una cuerda nos hallamos en el fondo ante el mismo hecho religioso, solamente que se trata de un *agón* en que se enfrentan dos colectividades, no una colectividad y un indivi-

duo: en los *agones* teatrales en que no interviene una cuerda se dan igualmente los dos tipos.

A veces estos enfrentamientos de dos grupos han perdido todo carácter religioso; por ejemplo, se practican como un juego en las fiestas del País Vasco, con el nombre de *sokatira,* en forma semejante al *dielkystínda* griego. Pero aquí o allá quedan huellas claras de que los dos grupos enfrentados se enlazan con fuerzas divinas y de que el triunfo de uno de ellos tiene consecuencias favorables para la marcha de la vida agraria.

Frazer nos suministra buenos ejemplos en *The Scapegoat*[21] y en *The dying god*[22]. Un ejemplo muy conocido es el de los esquimales de Alaska, que se dividen en dos bandos, el de los nacidos en invierno y el de los nacidos en verano (llamados respectivamente los *ptarmitangs* y los patos), siendo buen augurio para el invierno entrante que ganen los nacidos en verano. En Assam, India, Corea, Japón, Marruecos, etc., hay competiciones semejantes. A veces se enfrentan aldeas vecinas, o los sexos, o grupos que representan a los buenos o malos espíritus. A veces estas competiciones están en un contexto funerario, otras veces se trata de obtener presagios sobre la lluvia o la cosecha y de estimularlas mediante el triunfo de uno de los dos bandos enfrentados.

Todavía en Europa se conservan huellas del carácter ritual y religioso del juego. Al menos Chambers[23] interpreta el *tug-of-war* inglés como la lucha por un principio fertilizante, la cuerda, que se entregaba a los vencedores y tenía originariamente carácter divino, como fabricada con fibras vegetales.

Parece, en definitiva, claro que nos hallamos ante un ritual dotado de varios significados, provisto de numerosas variantes, pero siempre en conexión, en el origen, con promover la riqueza agrícola del año entrante, favoreciendo el triunfo de un principio divino que la trae e impidiendo que se imponga el contrario. La teatralización de ese ritual en

Grecia es tanto menos sorprendente cuanto que es, en el fondo, solamente uno de los casos posibles de *agón*. Y el *agón* es, precisamente, el ritual en torno al cual se organizó la totalidad del teatro griego, según he intentado demostrar en mi libro *Fiesta, Comedia y Tragedia*.

III. TEATRO GRECOLATINO, TEATRO MEDIEVAL Y TEATRO MODERNO

DEL TEATRO GRECOLATINO AL MEDIEVAL Y MODERNO [1]

En un trabajo publicado en la revista de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada que lleva el nombre de *1616*, año de la muerte de Cervantes y Shakespeare, me ocupé del tema «El modelo clásico como constante histórica» (cf. *1616*, 2, 1979, pp. 47-85). Se trata de la influencia griega en la creación de los géneros literarios latinos y de la influencia latina (y griega, a través de ellos o directamente) en la de los medievales y modernos. Apuntaba allí yo también, brevemente, al influjo oriental en el desarrollo de los géneros literarios griegos.

Por tres veces en la historia de la literatura géneros indígenas han sido modificados por otros extraños, y géneros nuevos han sido creados a partir de estos otros. La épica, la lírica, la fábula griegas fueron modificadas por el influjo de las orientales; esbozos de épica, lírica, teatro, historia latinos fueron prácticamente sustituidos por géneros derivados del influjo griego; y, paralelamente, los poemas de gesta medievales fueron sustituidos por la épica de tradición virgiliana, la lírica de las *moaxajas* y los cancioneros por la italianizante de tradición antigua, el teatro popular y religioso por el teatro de tradición antigua también. Éstos son sólo algunos ejemplos.

Todo esto quiere decir que, en definitiva, una serie de roturas culturales son saldadas con el influjo de una única tradición, que crea renacimientos sucesivos. Por supuesto, en cada momento quedan influjos de la literatura local y hay modificaciones originales de los géneros. Pero no existen roturas definitivas. Y no puede comprenderse nada, concretamente, de la literatura medieval ni de la moderna si no se tiene en cuenta el influjo de la antigua literatura latina de tradición griega y, a partir de un momento dado, de la misma tradición griega.

Hay una continuidad esencial. No se produce por un fluir ininterrumpido: el influjo de los modelos antiguos tiene lugar en momentos cronológicos diferentes. Pero en definitiva todos nuestros géneros literarios –no sólo en sus nombres, también en sus esencias y sus formas– vienen de la tradición antigua. Por muy modificados que aparezcan. Esto es lo que queremos ejemplificar, aunque sea en forma sumaria, por lo que respecta al teatro.

Distinguía yo en el trabajo mencionado el desarrollo autónomo de un género en una determinada cultura del «efecto de presencia», por el cual un género es alterado o modificado por el conocimiento de otro procedente de otro dominio cultural, de la sustitución (un tipo de épica o lírica sustituido por otro, por ejemplo) y de la inserción (aceptación de un nuevo género, por ejemplo, el tratado filosófico y científico en nuestra Edad Media). Éste puede ser el andamiaje utilizado para la comprensión de la totalidad del fenómeno.

Por lo que se refiere al teatro, el precedente es la sustitución del antiguo teatro latino por el griego. Improvisaciones cómicas de origen itálico o etrusco como la *atellana*, los *fescennini*, las *saturae* fueron sustituidas desde el siglo II a.C. por la comedia de imitación griega llamada *palliata* y la también de imitación griega, pero de ambiente romano, llamada *togata*. Y se introdujeron (efecto de «inserción») la

tragedia de tipo griego (la *cothurnata)* y la de tema romano, derivada de ella en todo caso (la *praetexta).*

Así surgieron cuatro géneros latinos, que son de corta duración. Fueron más vivaces los de ambiente griego, pero de éstos la comedia *palliata* se redujo prácticamente al siglo II a.C. y la tragedia *cothurnata* igual, aunque luego fuera cultivada en recitaciones y lecturas. Séneca es para nosotros el principal representante de la tragedia romana, tanto de la de tema griego como de la de tema latino (la *Octavia)*; era, sin duda, una tragedia leída.

Pues bien, este teatro latino de inspiración griega, aunque de tema y personajes en ocasiones romanos, fue decisivo para el desarrollo del teatro occidental, por más que en la práctica hubiera quedado reducido a tres autores –Plauto, Terencio y Séneca–, por lo demás mal conocido en el Edad Media (Plauto apenas lo es hasta el siglo XV). Los modelos griegos, por su parte, quedaron prácticamente desconocidos hasta el siglo XVII en lo que a la tragedia respecta; la comedia nueva de Menandro apenas se conoció hasta hace muy poco y la antigua de Aristófanes se conoció muy poco hasta el siglo pasado.

Esto es lo asombroso: unos géneros literarios griegos conocidos tan sólo a través de sus ecos latinos, que a su vez eran muy escasamente conocidos en la Edad Media, ejercieron, sin embargo, una influencia asombrosa sobre los géneros teatrales indígenas. Hicieron que todavía hoy existan la comedia y la tragedia sobre bases, en definitiva, griegas. Y no sólo la tragedia y la comedia, también géneros emparentados en el cine y en la novela.

Muy concretamente, como he dicho en diferentes lugares: dondequiera que existe un género trágico éste es, directa o indirectamente, de origen griego. Pues hay paralelos al teatro griego en otros lugares –en la India y la China, sobre todo–, pero no los hay a la escisión comedia / tragedia. Éste es un fenómeno típicamente griego. Aunque a

veces y de un modo secundario en Occidente se ha salvado este bache u oposición creando un género tragicómico. Para el origen y características de los géneros teatrales griegos, luego llevados a Roma, remito a mi libro ya citado *Fiesta, Comedia y Tragedia. Sobre los orígenes griegos del teatro.*

En la Edad Media europea, según decimos, el conocimiento directo de la comedia griega es inexistente. Pero se conoce a Terencio en ciertos círculos: es imitado en el siglo XI por la monja Hrosvitha que le imita en comedias de contenido religioso. Por otra parte, un cierto conocimiento de la comedia subyace al *Pamphilus*, del siglo XII, una farsa dialogada elegíaca con resonancias ovidianas. Y en una serie de elegías dialogadas de tipo cómico publicadas en la serie de la Universidad de Génova bajo la dirección del profesor Bertini.

Lo esencial, para mí, es que se había conservado la idea del teatro y, concretamente, del teatro cómico. Y que éste actuó modificando determinados precedentes. De un lado, el teatro religioso, nacido, en Occidente como en Bizancio, de la escenificación de «pasos» o pasajes del Evangelio: temas de los Reyes Magos y de la Resurrección (con motivos cómicos en torno a José, etc.), entre otros. De otro, el teatro popular: el de tipo carnavalesco, el de la morisca (y fiestas de moros y cristianos, etc.), la *befanata*, los mayos eróticos y caballerescos, derivados como la pieza del arado y la *Mummer's Play* inglesa, el *Jeu de la Feuillée*, el *Ludus de Rege et Regina*, la *Commedia dell'Arte*, etc.

Con todas las variantes que se quiera, estas representaciones, en principio improvisadas y con intervención de seres demoníacos, temas eróticos e «historizaciones», eran comunes en todo el Occidente y eran susceptibles de crear un verdadero teatro. Por supuesto, sin distinguir los elementos cómicos y los trágicos. Y en parte así fue; en mi libro arriba mencionado he dado algunos detalles. En realidad, dentro

del folclore y de lo carnavalesco subsisten todavía hoy huellas aquí y allá.

Pero el teatro moderno surgió de la fusión de todos estos elementos más los procedentes del teatro antiguo; a partir del siglo XV sobre todo Plauto y Séneca fueron mejor conocidos e impusieron la clasificación de las piezas teatrales en trágicas y cómicas. Cuando esta división se superaba, se hablaba de «tragicomedia», así en *La Celestina*.

Que todo este material se veía como homogéneo se deduce de lo que sabemos de determinadas fiestas del siglo XV en que se representaba teatro. Así en la corte de Ferrara a partir de la representación de los *Menaechmi* de Plauto en 1486 y de las fiestas con motivo de las bodas de Anna Sforza y Lucrecia Borgia con Alfonso d'Este (en 1491 y 1501) y otra en 1502. Aquí se representaba a Plauto en latín y en italiano, también la moresca y el carnaval.

Una mezcla semejante, pero con la producción ya de obras originales de Juan del Encina, encontramos en las fiestas de Alba de Tormes, en el castillo de los duques, por las mismas fechas. La *Égloga de Antruejo* es puramente carnavalesca; la de *Plácida y Victoriano* contiene un tema erótico con personajes modernos, pero con intervención de Venus; el *Auto del Nacimiento y de la Pasión* pertenece obviamente al teatro religioso.

En Italia por las mismas fechas y luego en España se llegó ahora ya a la creación de verdaderas tragedias y comedias sobre modelo antiguo; habitualmente, con personajes modernos, siguiendo el procedimiento que ya habían usado los romanos cuando junto a la *palliata* griega crearon la *togata* latina. El mismo Encina presentó su *Égloga de Plácida y Victoriano* en Roma en 1513, en casa del cardenal Arberoa. Y en 1513 Mussato produjo su *Eccerinis*, imitado de Séneca. Poco después Ariosto producía imitaciones de comedias de Terencio: *Cassata* y *Negromante*; Poliziano escribía su *Orfeo*, de tipo trágico.

Es en la época en que Palladio construye el teatro de Vinzenza, imitado sobre los antiguos: el patio de butacas hereda la orquestra, los palcos heredan las gradas.

Y es la época, también, de los primeros ensayos operísticos, en torno al *Orfeo* de Poliziano, la *Aminta* de Tasso, el *Pastor fido* de Guarini y, luego, ya en el siglo XVI, la *Dafne* y la *Eurídice* de Pieri. Se trataba, en definitiva, de reconstruir la tragedia antigua.

Existe ya por esta época, de otra parte, una clara conciencia de lo que es la comedia, por oposición a la tragedia. Cuando, entre nosotros, Torres Naharro escribe la *Propalladia*, dice en el proemio: «Comedia no es otra cosa sino un artificio ingenioso de notables y finalmente alegres acontecimientos». Un ejemplo es su comedia *Himenea*: Himeneo está enamorado de Febea, hay una serie de personajes contemporáneos y de obstáculos, todo acaba en boda al final.

Por lo demás, la coexistencia del género greco-latino y de los medievales continúa, así en Gil Vicente con su *Auto del Nacimiento*, su *Barca da Gloria* (tema de la danza de la Muerte), su *Auto das fadas*.

En definitiva, con el material religioso y el tradicional (costumbrista, pastoril, carnavalesco, etc.) se combinan temas de historia contemporánea y otros de historia medieval, romana y judía. Domina la comedia, pero en un momento dado, en España y fuera de España, se crea lo que es ya propiamente una tragedia. Baste con aludir a obras de Lope de Vega como *Fuenteovejuna, El Alcalde de Zalamea, El Caballero de Olmedo* o a obras de Shakespeare como *Hamlet, El rey Lear, César, Macbeth*. A partir de un momento, los temas religiosos y los populares quedan superados. Los esquemas de la Antigüedad se imponen.

Aunque a veces, ya se ha dicho, se llegue a una síntesis en la tragicomedia: he mencionado *La Celestina*, pero la mezcla de lo trágico y lo cómico se da también en el teatro español y en el inglés.

Es el modelo griego el que ha triunfado: fundamentalmente a partir de Plauto y Séneca y con transposición de los esquemas a personajes contemporáneos en unos casos, de historia medieval, romana o judía en otros. Igual que en Roma se crearon la comedia *togata* y la tragedia *praetexta*; Séneca, por ejemplo, escribió su *Octavia* sobre tema romano, pero sobre el modelo griego.

Claro que en el siglo XVI, como queda dicho, los modelos griegos, sobre todo en España, se siguieron de una manera muy libre. Es característico que, según el tiempo pasaba, se llegó a imitarlos de una manera más precisa. Sobre todo en Francia. Sobre el modelo, ahora ya, de los cómicos latinos (Terencio sobre todo) y los trágicos griegos (Eurípides sobre todo, al lado de Séneca).

De esta manera los géneros literarios del teatro griego (menos el drama satírico, obviamente), a través de sus versiones latinas, devoraron poco a poco el naciente teatro popular de Occidente y el teatro religioso procedente de la escenificación de la escritura. No fue una eliminación, sino una sustitución, en la que quedaron huellas de lo sustituido. Existen, en el teatro español notablemente, huellas abundantes de los géneros populares anteriores; también del teatro religioso. Éste creó incluso un género dependiente de él, el auto sacramental, que no deja de tener influencia antigua, por otra parte. Pero, sustancialmente, a partir de ahora hay tragedia y comedia, con argumentos ya antiguos ya, más generalmente, modernos.

Y el paso del tiempo, en vez de atenuar el influjo de los modelos antiguos, los acentúa. En el siglo XVII esto ocurre, como queda dicho, sobre todo en Francia. Lo que sucede, en realidad, es que los modelos antiguos son ahora mejor conocidos y que cada vez se deja a mayor distancia lo medieval (no en los temas, sí en la concepción del teatro).

Es ahora cuando se crea una tragedia que trata de seguir estrictamente a la antigua, con las famosas unidades de ac-

ción, tiempo y lugar que a aquélla se atribuían. El tema podía ser griego, así, por poner un ejemplo, en la *Fedra* de Racine: en piezas como ésta los autores modernos competían con los antiguos sacando nuevos matices a los personajes y mitos heredados. Pero podía ser judío, así en la *Atalía* del mismo autor; o de historia medieval, así en el *Cid* de Corneille. En definitiva, se buscan ahora los mismos temas de dolor y de muerte característicos de la tragedia antigua; temas que, ya he dicho, denotan siempre un influjo griego.

Al lado está la comedia, ya he indicado que sobre la línea de Terencio, también de Plauto; su representante más importante es Molière, que hace la crítica de las costumbres contemporáneas, a veces siguiendo el esquema de los argumentos antiguos, a veces no. Es notable que, como en la antigua Atenas, unos autores son trágicos, otros cómicos; no ocurre como en la Roma republicana, donde un autor podía simultanear los dos géneros, ni como en España e Inglaterra, donde había transiciones entre ellos y un Lope podía escribir comedias y las que son propiamente tragedias.

Prescindiendo ahora de la continuación del teatro barroco en nuestro país y en otros, a partir del siglo XVIII es la tragedia la que, siguiendo más o menos fielmente a los griegos, se difundió por Europa. Pensemos en obras de Schiller como el *Don Carlos* o el *Guillermo Tell*, pensemos en obras románticas como, para ejemplificar con las de nuestro país, la *Raquel* de García de la Huerta, el *Don Alvaro o la fuerza del sino* (con una concepción fatalista de lo trágico) del Duque de Rivas o el *Edipo* de Martínez de la Rosa; o, si se quiere, el *Don Juan*, de Zorrilla, que es una verdadera tragedia pese a su final conciliador, paralelo al de diversas tragedias griegas.

Al lado de la tragedia continuaba viva la comedia, de la que en España podemos presentar buenos ejemplos en el siglo XVIII, sobre todo en el caso de Moratín hijo con *El sí de las niñas* y otras obras más. Hay que hacer constar que a partir de un cierto momento es Shakespeare el imitado para la

tragedia y Molière para la comedia, con alejamiento de los modelos españoles. Son, pues, varias las vías por las que llegan los géneros griegos.

Nos hallamos, en definitiva, ante sucesivas oleadas en la imitación de los griegos. Una más, es la de la tragedia de nuestro siglo. Los nombres de sus representantes son bien conocidos. Cocteau *(Antígona, Orfeo)*, Gide *(Edipo)*, Giraudoux *(La guerra de Troya no tendrá lugar)*, Anouilh *(Eurídice, Antígona, Medea, Electra)*, Montherland *(Pasífae)*, Brecht *(Antígona)*, O'Neil *(El luto le sienta bien a Electra)* y entre nosotros Unamuno *(Fedra)* ponen en escena temas griegos, tomados o no de los trágicos antiguos. Se trata de explorar sus potencialidades, lo que puede apreciarse, por ejemplo, en los múltiples tratamientos del de Antígona.

Pero otras veces, paralelamente a la *praetexta* romana, los temas son humanos generales, pero explicados con argumentos modernos (o con argumentos antiguos traducidos en términos modernos). Piénsese, por poner unos pocos ejemplos, en Eliot *(Asesinato en la catedral*, tema del arzobispo Bekett), Anouilh *(La Alondra*, tema de Juana de Arco), Miller *(Panorama desde el Puente*, tema de amor y muerte; *La muerte de un viajante*, tema del hombre aplastado), Camus *(Estado de sitio*, tema de la rebelión), Sartre *(Los secuestrados de Altona*, tema de la conquista injusta), Brecht *(Madre Coraje*, tema de la guerra).

En otro lugar («Las tragedias de García Lorca y los griegos», *Estudios Clásicos* 96, 1989, pp. 51-61 [Véanse págs. 287-299]) he señalado la coincidencia de las tragedias de Lorca, por paralelismo humano o imitación, con las esencias de la tragedia griega: *Yerma*, tema de la esterilidad; *Bodas de sangre*, amor y muerte; *La casa de Bernarda Alba*, el sexo.

Conforme pasa el tiempo más cerca está, a partir de un momento, nuestra tragedia de la de los griegos, mientras que la comedia, que tiene como hemos visto esa misma raíz, sigue sus propios caminos. Claro que los griegos dan más

bien los esquemas, el marco, el modelo: los temas esenciales son generales humanos, susceptibles por lo demás de nuevas interpretaciones y exposiciones siempre.

Pero es muy clara la penetración de elementos formales griegos, aunque a su vez coincidan con otros populares de tipo tradicional: después de todo, el teatro antiguo no hizo sino cristalizar esquemas dramáticos populares, que se reencuentran en nuestras culturas campesinas. Esto es especialmente evidente en el caso de Lorca, he tratado de hacerlo ver. Pero hay también otros autores que resucitan el coro, así Eliot, cuyo coro inaugural de *Asesinato en la catedral* recuerda el inicial del *Agamenón* de Esquilo, con sus sombríos presentimientos.

Se ha llegado, también, a hacer cada vez más pura la tragedia, reconduciéndola a una pura situación trágica, con mínimo argumento: en esto confluyen, seguramente, tendencias evolutivas modernas y la imitación del tipo primordial de tragedia de situación en Esquilo. Así en tragedias de Lorca ya citadas, así también en Beckett *(Esperando a Godot),* en Ionesco *(El rey se muere).* Otras veces, contrariamente, se tiende a la tragedia épica, que también tiene precedentes antiguos: así en el caso de Brecht. Se coincide, en todo caso, en la acción cerrada, los temas elementales, el rechazo de lo anecdótico y del contrapunto cómico. A veces se va más lejos, en todo esto, de lo que fueron los griegos.

Si queremos ahora resumir, es claro que hemos de contar con influjos sucesivos, en oleadas, sobre nuestro teatro popular; influjos cada vez más determinadamente griegos. En un principio, el conocimiento de lo griego era mediato, lejano, imperfecto; luego se fue perfeccionado cada vez más, aunque hay que decir que ni Menandro ni Aristófanes han contado gran cosa en esta evolución. Nunca han llegado a destronar a Terencio y Plauto, como Séneca ha sido, en un momento dado, destronado por Eurípides, luego también por Sófocles y Esquilo.

Pero los griegos, insisto, no han hecho otra cosa, por influjo directo o indirecto, que ofrecer el modelo para presentar problemas humanos que son eternos. Un modelo sólo se busca cuando es necesario, y éste era necesario; el teatro popular de Occidente y el mismo teatro religioso eran algo primario, insuficiente para las necesidades de una sociedad evolucionada y de un individuo humano en pleno despliegue, consciente cada vez más de las ataduras tradicionales y más expuesto, por tanto, a chocar con ellas. El retroceso hasta los griegos no es arcaísmo, es modernidad: es saltar hacia atrás para encontrarnos a nosotros mismos.

De una manera artificial, ciertamente: es artificial la distinción de tragedia y comedia, la vida es lo uno y lo otro, todo junto. Pero ese aislamiento fue un instrumento potente para un análisis más riguroso del alma humana, de los conflictos de cada hombre con los demás hombres, con el entorno social, consigo mismo. Y no sólo el teatro lo utilizó. El teatro fue el primer patrón, pero sobre él vinieron el cine, la literatura toda. Y también el pensamiento sobre el hombre en general.

Así, el teatro griego absorbió el teatro romano, primero, y el occidental después. Se creó una continuidad, aunque fuera saltuariamente y etapa tras etapa. El panorama de los géneros teatrales se renovó, alcanzó su forma definitiva (pese a los ensayos de la tragicomedia). Pero fue no sólo para buscar una enseñanza para la comunidad, como el teatro griego propugnaba, también para analizar al hombre interior y sus relaciones con los otros hombres, con el mundo entero de las ideas y principios. En aquello que tiene de cómico y en aquello que tiene de trágico.

El hecho de la tradición, de la existencia de modelos, no es, pues, banal. Tiene un interés tan grande para la historia de las ideas como para la de las formas literarias. En lo uno y lo otro los griegos están siempre en el principio y nosotros somos, en cierto modo, griegos. O sea, hombres que tienen conciencia de serlo.

ORÍGENES DEL TEATRO ESPAÑOL EN SALAMANCA

El teatro era en los siglos XVI y XVII una actividad muy centralizada en Madrid, aunque los autores a veces procedieran de diversos lugares de España. Y, con todo, Salamanca no está ausente del teatro de estos siglos. Por allí pasó Lope, después de su estadía valenciana, y fue secretario de don Antonio, el nieto del Gran Duque de Alba; en la villa ducal compuso varias comedias, como *El maestro de danza* y *El dómine Lucas*, cuya acción transcurre en una finca próxima a Alba.

Y en Salamanca estuvo asentado, como rector de los mercedarios, Tirso de Molina, que «corrigió», se nos dice, comedias suyas como *La villana de Vallecas*, *El gran desengaño* y *El castigo del Perregal*.

El ambiente salmantino, de otra parte, no está ausente del teatro español: se encuentra, por ejemplo, en *El bobo del colegio* de Lope, en *La cueva de Salamanca* y *La tía fingida* de Cervantes, en *Todo es enredo en amor*, de Moreto, cuya acción transcurre, exactamente, en la Casa de las Conchas. Ni más ni menos que encontramos el ambiente salmantino en el *Lazarillo* o en *El licenciado Vidriera* de Cervantes. De otra parte, sabemos de un patio de comedias al que acudían los estudiantes.

Pero no es de esto de lo que quiero ocuparme especialmente aquí, sino de los orígenes del teatro español a fines del siglo XV, de la mano de Juan del Enzina, Lucas Fernández y Fernando de Rojas. Los tres estudiaron en la Universidad, a los tres los encontramos en Salamanca en el último decenio del siglo XV, Enzina y Fernández nacidos en la provincia de Salamanca, Rojas en la Puebla de Montalbán.

Son, junto con Torres Naharro y Gil Vicente, el primero extremeño, el segundo portugués, los grandes creadores del teatro español o peninsular si se quiere. Voy a intentar hacer ver los estrechos lazos que los unen con los tres anteriores y cómo no sería nada extraño que esos lazos se debieran a una presencia de ellos, también, entre los estudiantes de Salamanca, por más que los datos biográficos nos fallen.

Nótense las fechas: Enzina fue en 1484 mozo de coro de la catedral, en 1492 capellán de la misma, en el mismo año entró al servicio del segundo Duque de Alba (a los Duques dedica su *Cancionero* de 1496), en 1498 compitió sin suerte con Lucas Fernández a la plaza de cantor de la catedral. Por cierto que al hablar de la vida de uno y otro no quiero dejar de recordar a mi maestro don Ricardo Espinosa, que es quien encontró casi todos los datos que conocemos. Por otra parte, de 1499 es la primera edición de *La Celestina*, la de Burgos: se ha insinuado el 1492 como fecha de composición.

En realidad, todos estos poetas son aproximadamente contemporáneos; un poco más tardíos son Lucas Fernández y Torres Naharro. Se da el 1469 como fecha del nacimiento de Enzina, la de los de Rojas y Gil Vicente gira en torno a ese año; viven hasta la década de los treinta del siglo siguiente (para Rojas la última fecha conocida es el 1525). En cuanto a Torres Naharro y Lucas Fernández, ya digo que son algo posteriores: su fecha de nacimiento es en torno al 1475; parece que el primero murió más joven, hacia 1525, el segundo en 1542. Se trata, en suma, de una misma generación, aunque dos de nuestros poetas sean unos seis años más jóvenes.

La relación con Salamanca de los tres poetas que nos consta que en ella estudiaron es, por lo demás, diferente. Tienen de común el contacto con su Universidad, de donde sin duda les viene el conocimiento de los clásicos. Pero a partir de un momento, Enzina, despechado por su fracaso, viajó repetidamente a Roma, que le influyó enormemente, luego a Jerusalén, y tuvo cargos eclesiásticos en las catedrales de Málaga y León, donde murió. Lucas Fernández, en cambio, pasó su vida, a lo que sabemos, en Salamanca, entre la catedral, como cantor, y la Universidad, donde llegó a ser catedrático de Música.

En cuanto a Rojas, que en su *Celestina* cultivó un género nuevo, la tragicomedia, no le conocemos ligazón especial con Salamanca, aunque muchos colocan en ella la acción de su obra o por lo menos su ambiente; y ya en el siglo XVII se enseñaban en Salamanca las casas de Melibea y Celestina. Lo seguro es que allí estudió; y siendo prácticamente exacto su sincronismo con Enzina, que sabemos que fue alumno del célebre Antonio de Nebrija, hemos de pensar que también oyó sus lecciones.

Debió de haber, pues, relación, entre Enzina y Rojas, como la hubo, poco amistosa pero no menos significativa literariamente hablando, entre Enzina y Fernández. Y la hubo entre Enzina y Naharro: coincidieron en Roma bajo el pontificado de León X, frecuentaron los mismos círculos. Nada podemos decir de Gil Vicente, que vivió en la corte portuguesa. Es notable, en todo caso, esta localización occidental de los primeros autores del teatro español, el previo a Lope.

Así, el solo poeta que permaneció siempre en Salamanca fue Lucas Fernández. Los demás vivieron en diversos ambientes, señaladamente el de Roma. Pero tienen algo en común, que procede bien de Salamanca bien de ambientes universitarios próximos: el influjo del ambiente humanístico, de los clásicos latinos, quizá también de los griegos. Es éste el tema, no original pero al cual se pueden añadir preci-

siones, el que voy a desarrollar: el de que el origen del teatro español está dominado por el influjo de los clásicos. Un influjo que procede de la enseñanza universitaria de la época y, muy especialmente, de la de Salamanca. Aunque fuera reforzado luego por otras influencias, sobre todo por las directamente italianas.

Era allí donde el estudio de los clásicos era más profundo, donde con más ímpetu surgía una literatura de ellos derivada. Digo directamente, porque indirectamente Italia estaba ya en Salamanca: allí habían estudiado, por ejemplo, Nebrija y Arias Barbosa, al que más tarde he de referirme. Pero, paradójicamente, España fue más lejos en lo que al teatro se refiere. Difícilmente se encontrará en Italia algo semejante al plantel de dramaturgos que he presentado y que son el punto de arranque de la gran escuela española de Lope, Tirso, Calderón y los demás.

Esta escuela española tomó pronto rasgos propios, pero su arranque está claramente en el teatro humanístico de que aquí voy a ocuparme. Para señalar el lugar de éste en la literatura española he de dar una marcha atrás e introducir un excurso.

En trabajos míos anteriores he señalado cómo se desarrolló el influjo de la literatura griega sobre la latina, de ésta, ya helenizada, sobre la española y otras europeas [1]. Por limitarme a este punto, lo notable es cómo mínimos restos de los clásicos fueron capaces de ejercer, cuando llegaba el momento adecuado, una influencia asombrosa. Ese influjo se ha ejercido en momentos repetidos y renovados, mediante sucesivos renacimientos que llevan, por ejemplo, al influjo de la tragedia griega en la de nuestro siglo.

Muy concretamente, a partir del siglo XV y a veces desde antes, nuestros géneros medievales fueron devorados uno tras otro por los derivados de la Antigüedad clásica, emparentados, por lo demás, de una manera u otra con ellos. La épica y el romancero castellanos dejaron paso a la épica de

imitación latina, la lírica de los cancioneros a la de imitación italiana (y latina en definitiva), las crónicas a la historia inspirada en Tito Livio o Plutarco.

No de otro modo el teatro medieval dejó paso a este otro teatro, que guarda ciertamente elementos medievales importantes, pero ya es «otra cosa» por obra de ese influjo.

Ahora bien, ¿qué era el teatro medieval castellano? Si repasamos lo que dicen los estudiosos de nuestra literatura, encontramos dos puntos comunes. Uno, el reducirlo prácticamente a los «autos» o representaciones litúrgicas de los ciclos de la Pasión y el Nacimiento, con diversas variantes y algunos temas de santos. Otro, el desencanto por la escasísima documentación de ese teatro, que hay quien cree que apenas se desarrolló (por culpa de los cluniacenses o de las circunstancias de un país fronterizo), hay quien cree que simplemente se perdió. Esto contrasta con una cierta abundancia en otros países como Francia, también en Cataluña y Valencia.

Estudiosos como López Morales, Alborg, Ruiz Ramón, Deyermond, Valbuena o Lázaro se debaten en este problema. Es sin duda el *Teatro Medieval* de este último la exposición más al día sobre el tema [2], aunque haya que completarla con la mención del *Auto de la Pasión* de Alonso del Campo, descubierto con posterioridad, y de una serie de datos más sobre representaciones del siglo XV en Toledo [3].

En realidad, hasta esa fecha, hemos de contentarnos con un tropo de Silos *(Visitatio sepulchri)* del siglo XI, otro de Huesca *(officium pastorum)* del XI o XII y con el *Auto de los Reyes Magos*, de Toledo, del XII. Desde luego, algo mínimo respecto a lo que se encuentra, por ejemplo, en Francia [4].

No es éste el lugar adecuado para entrar en la discusión de si la más rica floración del siglo XV responde a influencias francesas o valencianas o si no es más que un salir a flote con más ímpetu de una literatura «sumergida», bien oral bien simplemente improvisada y escrita en manuscritos privados

no considerados dignos de conservarse. A mí me parece que la autorización por Alfonso X, en sus *Partidas*, de representaciones sobre los pastores, los magos y la Resurrección aboga más bien por esta última suposición.

Aboga por ella, también, el paralelismo con lo sucedido con los «juegos de escarnio» prohibidos por las mismas *Partidas*, y con diversas celebraciones semiteatrales de carácter carnavalesco a las que Caro Baroja encuentra precedentes en fecha romana y aun anterior[5] y de las que en la Edad Media apenas hay otro testimonio que inútiles prohibiciones eclesiásticas. En realidad, hasta las exploraciones de los folkloristas modernos no estaban testimoniadas. También aquí el paralelo con otros países nos es desfavorable, puesto que en Francia, Inglaterra e Italia tenemos, a partir de iguales puntos de partida, textos de representaciones preteatrales que en algunos casos llegan al siglo XIII: el *Jeu de la Feuillée*, el *Ludus de Rege et Regina*, la *Mummer's Play*, la *Plough Play*, la *Moresca, Befana* y *Commedia dell'Arte*[6].

Con todo, en España tenemos noticias de *momos* (con música, danza y máscaras) y entremeses y la misma literatura nos testimonia la existencia de batallas carnavalescas (Juan Ruiz y Enzina) y de fiestas y celebraciones populares diversas de tipo dramático.

En definitiva, cuando falta la documentación ésta puede ser suplida, al menos parcialmente, con el método comparativo, ni más ni menos que en lingüística. ¿Cómo no van a ser de origen antiguo fiestas carnavalescas o de moros y cristianos o del arado o rituales del toro que tienen raíces antiguas o bien paralelos ampliamente difundidos?

He estudiado más de cerca este tema en otros lugares[7]. Aquí sólo me interesa hacer notar que, junto al teatro litúrgico, que representa «pasos» de la escritura y otros textos cristianos, ha existido en la Edad Media un preteatro popular de tipo carnavalesco, que incluía burlas como las aludidas por Alfonso X. No está tan alejado del otro: las represen-

taciones en iglesias y catedrales, sobre todo las que conocemos en la procesión del *Corpus* desde la creación de la fiesta en 1264, incluían elementos de origen folclórico como gigantes y la tarasca, burlas sobre José o la carrera de los apóstoles, rasgos satíricos en los judíos o sayones, etc.

De otra parte, la representación del drama litúrgico en carros, bien testimoniada en Toledo, coincide con lo que sucedía en diversas fiestas populares, por ejemplo, en Inglaterra e Italia. Coincide la máscara. Y las prohibiciones de los concilios testimonian que continuaban realizándose en las iglesias toda clase de burlas profanas, incluso con disfraces animales; fiestas como la del Obispillo, sermones burlescos en Carnaval, etc., son testigo, entre muchos más que pudieran ponerse, de la existencia de manifestaciones dramáticas o predramáticas populares y profanas, a veces satíricas, sin que hubiera una línea de separación perfectamente trazada[8].

Si hablo aquí, aunque sea muy someramente, de este tema, es para poner las bases a lo que diré después sobre los orígenes de nuestro teatro. Quiero hacer ver que cuando Enzina y los demás pusieron manos a la ardua tarea de crear un teatro castellano, encontraban ante sí no solamente el drama litúrgico, sino también diversos tipos de preteatro de origen, en definitiva, precristiano: procede de los cultos populares antiguos, quizá también del mimo. Éstos eran dos de sus puntos de partida, que podían usarse aisladamente o en combinación; el otro era su conocimiento de los textos clásicos. Y es el elemento clásico el que triunfó sobre los otros.

En realidad, el hecho de que había existido un teatro antiguo es un hecho fundamental. Desde luego, era conocido en Bizancio, donde Eustacio de Tesalónica escribió en el siglo XII un tratado *Sobre la hipocresía* que muestra un buen conocimiento de ese teatro. Pero también en Occidente, donde la monja Hrosvitha imitaba a Terencio y este poeta era citado. Donde la comedia elegíaca latina, aunque fuera

para ser leída, testimonia un conocimiento del teatro. Los predicadores, con su imagen del mundo como un teatro y de los hombres como actores, imagen que viene de los cínicos, perpetuaban este conocimiento.

El caso es que el conocimiento de ese teatro antiguo y el mismo carácter dramático de la liturgia hizo que surgieran las versiones dramatizadas de la historia cristiana. Las representaciones carnavalescas preteatrales e incluso los mimos pueden haber servido también de modelo. Los humanistas que redescubrían los textos teatrales antiguos lo englobaban a todo ello en el mismo género.

Por poner un ejemplo, en la Ferrara de fines del siglo XV, con motivo de las bodas de Alfonso d'Este, primero con Anna Sforza y luego con Lucrecia Borgia, se pusieron en escena obras de Plauto en latín e italiano y también la moresca y festejos carnavalescos. Existía, en definitiva, la idea del teatro, nunca perdida pese a todo. Todo esto explica la entrada de motivos tanto humanísticos como populares, a más de los religiosos, en los autores españoles de fines del XV. Y la cosa tuvo continuación después.

Sólo que, como en los casos paralelos a que antes hice referencia, son los elementos del teatro antiguo los que prevalecieron, los que prestaron su forma fundamental al nuevo teatro. Aunque luego, tras este impulso que rompía con el medievalismo, sufriera una evolución propiamente española.

Y con esto cierro este excurso, excesivamente largo pese a que sólo he arañado el tema. Pero era preciso para poder comprender lo que sigue.

Sólo Salamanca, parece, estaba en condiciones de dar este impulso al antiguo teatro medieval o los antiguos teatros medievales. Aunque luego en Roma o en la corte de Portugal, o donde fuera, algunos de los poetas dramáticos continuaran profundizando su apropiación del teatro clásico, su progresivo alejamiento del otro.

Pienso que la mejor prueba de lo que acabo de decir es que, habiendo nacido el teatro de Juan del Enzina y Lucas Fernández en torno a sus actividades al servicio de la catedral, no se quedaron en el estadio que diríamos catedralicio propio del renacimiento teatral de la Toledo contemporánea, donde Alfonso Martínez (el famoso arcipreste de Talavera, autor del *Corbacho*), primero, y después Alonso del Campo fueron, como racioneros o capellanes, los organizadores de la procesión del *Corpus*, ni más ni menos que Lucas Fernández en Salamanca.

Hoy, aparte del *Auto de la Pasión*, tenemos buena documentación sobre las representaciones en el *Corpus* de Toledo, incluso una larga relación de autos representados entre 1493 y 1510. Ya Alfonso Martínez habla de una representación del *Auto de la Pasión;* y de la catedral de Toledo procede el manuscrito del *Auto de los Reyes Magos*, y de Toledo son las dos piezas dramáticas de Gómez Manrique, el *Nacimiento* y las *Lamentaciones.*

Toledo era un centro del teatro religioso. Y tenemos noticias aisladas sobre representaciones litúrgicas en otras catedrales y en el palacio del condestable Iranzo en Jaén; también de representaciones de *momos* en diversas fiestas cortesanas. Pero nunca salió de ahí un teatro moderno, de tema más amplio. Sólo en Salamanca. Y ello, no puede negarse, fue por el fermento humanístico que aportaba la Universidad.

Hemos de hacer ahora un esfuerzo para imaginarnos la Salamanca de fines del siglo XV y primerísimos años del XVI, la de la época de los Reyes Católicos, que la visitaron varias veces y confirmaron los privilegios de la Universidad y los fueros de la ciudad.

En la Universidad enseñaban maestros como Marineo, Nebrija, Deza, Arias Barbosa, Palacios Rubios, el Tostado. Y lo que entonces eran los edificios de la Universidad hay que buscarlo hoy en la capilla medieval de Santa Bárbara y en

edificios del XIV como el de las Escuelas Mayores o el Hospital de Estudiantes, hoy Rectorado. Pero son posteriores la gran fachada plateresca (seguramente empezada ya en esta época), las Escuelas Menores y el mismo patio de Escuelas y la Casa de las Conchas. Y, por supuesto, la catedral era la Vieja y no la Nueva, comenzada en 1513, y era uno anterior (sólo queda algún resto) el convento de San Esteban que visitó Colón y, claro está, el Colegio de San Bartolomé.

Era otra Salamanca, a la orilla del Tormes que cruzaba el viejo puente romano, enfrente de la casa-mancebía autorizada por el príncipe don Juan, muerto, por cierto, en la ciudad en 1497 y honrado por Enzina, a su llegada a la ciudad, con su *Representación sobre el poder del amor.*

Salamanca era una ciudad todavía muy medieval, que vivía en torno a la catedral y a los juristas y teólogos más que a los humanistas. Nebrija, que había estudiado en Bolonia, se sentía desplazado; y para enseñar griego hubo que traer a un portugués también estudiante en Italia, Arias Barbosa. Era al tiempo Salamanca una ciudad campesina, llena de ecos de las fiestas populares del campo. Y una ciudad aristocrática, en la que Enzina pudo conocer al príncipe don Juan y vivir en el castillo de los Duques. Supo fundir todo esto, luego en Italia fue más lejos. Y Lucas Fernández le imitó, pero fue más local, menos cosmopolita.

En cuanto al ambiente estudiantil, es en el *Auto del Repelón* del primero donde mejor se refleja. Continúan diversiones estudiantiles que están testimoniadas en Francia, no en España, pero que sin duda existían. Y pone frente al estamento estudiantil el rústico de los campesinos, que venían al mercado. Conflictos no debían de faltar. En 1535 Carlos V ordenó a los mercaderes que no dieran mercancías al fiado a los estudiantes. Pero nótese que esas peleas recuerdan rituales carnavalescos.

Unido a los influjos de origen eclesiástico, clásico y popular, hay en Enzina y Fernández un realismo muy claro y di-

recto, una observación de la vida en torno a ellos en aquella ciudad volcada a la Edad Media y al futuro, a los clásicos y los cristianos, llena de eclesiásticos, nobles, estudiantes y campesinos.

Y no es menos realista la observación de la vida humana en *La Celestina*, con su tercera, sus criados y su pasión de amor. Cierto que el tópico de la loca pasión y el del castigo de la misma vienen de la Antigüedad, aunque la tradición nunca se había interrumpido.

Para empezar por ellos, el teatro que hacían Juan del Enzina y Lucas Fernández en este medio entre catedralicio, estudiantil, cortesano (me refiero a la corte del príncipe don Juan y a la del duque don Fadrique en Alba) y rural de Salamanca tenía, por supuesto, sus primeras raíces en el teatro religioso. En la sala de aquel viejo castillo que hoy sólo conserva en pie la torre de homenaje, en las fiestas religiosas y profanas, halló su cuna y su punto de partida. Como algo original y nuevo, sin paralelo fuera de nuestro país, algo que había de dar frutos espléndidos.

En un artículo, publicado en *ABC* (el 23-12-1995), mi colega Víctor García de la Concha aboga por la tradición medieval de la *Égloga de Navidad* puesta en escena por Enzina en el castillo de los Duques en la Nochebuena de 1495. Esto no es negable. Pero tampoco, me parece, que Enzina llegó a una fusión entre los pastores medievales y los virgilianos, a los que alude el título mismo de *Églogas*.

Pero a estos elementos se añadían en él otros más: los carnavalescos y satíricos, que ya había explotado Juan Ruiz y que continuaban vivos en las aldeas y en los *momos* que se celebraban en los palacios; los de los «triunfos» y alegorías; los eróticos, en que con la poesía popular de las «mayas», los *momos* y demás confluían huellas de la poesía clásica. Otras fuentes están en la comedia elegíaca latina medieval y el *Pamphilus* o *De amore*; pronto vendría el *Coloquio* de Rodrigo de Cota (diálogo del amor y un viejo, en un can-

cionero de 1511). Pero insisto en que todavía hay un elemento más esencial que todos éstos y que los unifica: la imitación virgiliana, la de las *Bucólicas* o *Églogas* del poeta de Mantua.

Vuelvo al tema religioso. Basta abrir a Enzina para encontrarse con las *Églogas de Navidad* o la *Representación de la Pasión y Muerte del Señor* o la de la *Resurrección de Cristo.* En Lucas Fernández hay la *Égloga o Farsa del Nacimiento*, otro Auto o Farsa del mismo tema y el *Auto de la Pasión.* Ahora bien, aun en estos temas hay una diferencia notable con Toledo: allí había una representación directa, nuestros autores lo que hacen es introducir pastores que narran los sucesos que presenciaron u oyeron. Pastores entre virgilianos y salmantinos.

Y esos mismos pastores intervienen en otras representaciones: así, en las dos de Enzina para la noche de Antruejo o Carnaval. La primera empieza con el dolor porque el Duque debe partir para la guerra, y termina con alegría por la firma de la paz. En la segunda se describe la batalla de Carnal y la Cuaresma.

En realidad, los pastores valen para todo. También para églogas de tema erótico, que Lucas Fernández llama *Quasi Comedias*: temas de rivalidad amorosa con final feliz, debates del pastor y el caballero, etc. En el *Auto del Repelón*, de Enzina, dejan paso a unos rústicos burlados por los estudiantes, siguiendo una tradición de teatro estudiantil a que ya he aludido.

El aglutinante que ha creado este teatro tan vario está, sin duda, como digo, en las *Bucólicas* de Virgilio, que Enzina tradujo: era humanista, músico y poeta, a más de autor teatral (y actor). El enlace con el mundo litúrgico estaba en el tema de los pastores que vinieron a adorar al Niño (en el *Officium pastorum)*; los temas de debate y eróticos estaban ya en Virgilio, sólo había que quitar el tema homosexual e introducir el color local salmantino.

Éste fue el gran papel de Virgilio en España: luego vendría el de Horacio, inspirador de Fray Luis. Es bien notable cómo todo un teatro nace a partir de un género no representable como es la bucólica. Un mínimo conocimiento de los antiguos es, pues, suficiente. También hay influjo, en segundo término, de géneros dialógicos no teatrales medievales y modernos.

Posiblemente fue Enzina, seguido por Fernández, el introductor de la innovación. Pero Fernández ofrece ya también el tema amoroso, siempre en ambiente pastoril, en sus *Comedias* o *Quasi Comedias*, de final feliz igualmente. Enzina lo lleva más lejos en sus obras de la época romana, intentando el tema erótico-trágico, para el que también hallaba inspiración en las *Bucólicas*: en la *Égloga de Fileno, Zambardo y Cardenio* el pastor Fileno se suicida, en la *Égloga de Plácida y Victoriano* hay un suicidio y un intento de otro, interviniendo Venus para resucitar a la amante muerta.

Es, insisto, el ambiente humanístico de la Universidad el que hizo posible todo esto. Y ello pese a que nuestro conocimiento del cultivo de los clásicos en la época es escaso. Pienso que lo decisivo fue la enseñanza de los maestros.

Sólo en 1515 se tradujo Plauto (el *Amphitruo)* al castellano (por el doctor López de Villalobos) y todo lo que sabemos de teatro latino en la Universidad a fines del siglo XV se reduce a la lectura por el bachiller Quirós a sus alumnos de una comedia humanística, el *Philodoxus* (la imprimió en 1501). Luego, Pérez de Oliva, catedrático de Salamanca muerto el 1532, publicó *La venganza de Agamenón* y *Hécuba triste* (imitaciones de Sófocles y Eurípides) y *Anfitrión* (arreglo del de Plauto). Nótese que por estas fecha en Italia Mussato produjo su *Eccerinis* (imitación de Séneca), Ariosto su *Castalia* y *Negromante* (imitación de Terencio), Poliziano un *Orfeo*.

Creo que todo esto son, en realidad, paralelos a lo que hacían Enzina y los demás. El precedente de todos está, creo, en las lecciones y el estudio: la lectura en clase del teatro

griego y latino que ahora se editaba. Y podría pensarse que en representaciones de obras antiguas, testimoniadas, como digo, en fecha antigua en Italia; en España, en unos Estatutos de la Universidad de Salamanca de 1538, se dice que en cada colegio, cada año «se representará una comedia de Plauto o Terencio o una tragicomedia», señalándose las fechas[9]. Es posible que la costumbre venga de antes.

Por otra parte, nuestros autores han realizado la hazaña de revitalizar el género pastoril asimilando los pastores de la bucólica a los rústicos salmantinos que conocían bien. Pues los pastores que en Enzina y Fernández hacen, por así decirlo, de aglutinante, carecen, en términos generales, de toda asimilación estetizante. Están bastante lejos de los virgilianos, su punto de arranque, por no hablar de la pastorela provenzal. Al contrario, en estas obras se exagera el popularismo, el rusticismo: en el lenguaje, las pullas, los nombres mismos de los pastores, la contraposición con el caballero. Se abría paso así al teatro realista español.

Lucas Fernández va en esto más lejos que Juan del Enzina, el libro reciente de Françoise Maurizi[10] lo ha visto muy bien. Hasta usa el sayagués, dialecto que caracteriza a los rústicos y que ya usaron las *Coplas* de Mingo Revulgo de en torno a 1464 y (en un pasaje) la *Vita Christi* de Íñigo de Mendoza de 1482. Y sus paisajes rústicos son más de campo y sierra que los más cortesanos de Enzina. Hay influjo, quizá, de Juan Ruiz y del Marqués de Santillana, pero también, sin duda, del ambiente salmantino.

Se abría así paso al teatro español. Aquí en España los clásicos son siempre un modelo seguido de bastante lejos. O bien los modelos clásicos son contaminados. Nuestros autores iniciaron todo esto, pero dependían todavía muy fuertemente del modelo clásico para crear su nueva síntesis.

Dentro de lo que es fundamentalmente comedia, aunque no carezca de elementos trágicos, hay que añadir, como dije al comienzo, los nombres de Torres Naharro y Gil Vicente.

La han combinado variamente con los temas evangélicos y los carnavalescos. Y con las *pullas* rituales en tantos festejos campesinos.

Con estos autores desaparece o casi el núcleo del teatro salmantino, centrado en torno a la bucólica virgiliana. Ya he dicho que Torres Naharro, para empezar por él, era poco más joven que Enzina y que coincidió con él en Roma bajo el pontificado de León X (tras haber sido cautivo de los turcos en Argel). Se ha detectado en él influencia de Enzina. Y, dado su origen en Extremadura, en la Torre de Miguel Sexmero, parece difícil que este poeta humanista no haya estudiado en Salamanca, aunque lo ignoramos.

Porque es un poeta humanista, que abandona el artificio pastoril y escribe verdaderas comedias, como él mismo las llama; comedias con clara influencia de Plauto, como él mismo dice justificando el título de su *Tinelaria* (que representó ante León X y el futuro Clemente VII) con el de la *Asinaria* del cómico latino. La primera colección de comedias que publicó (en Nápoles en 1517) la tituló *Propalladia*, es decir, «Primicias de Palas».

En el prólogo que precede a esta colección es el primer teórico del teatro español. Su definición de la comedia según los cánones antiguos es perfecta: «Comedia no es otra cosa que un artificio ingenioso de notables y finalmente alegres acontecimientos».

Torres Naharro introdujo en la comedia, en efecto, los temas de la sociedad contemporánea directamente. Había ya precedentes, como cuando Enzina presentaba en su primera égloga de Antruejo el panorama de la corte del segundo duque de Alba. Pero ahora se va más lejos, aunque sea con personajes que tienen aire más o menos mitológico. Son, en realidad, personajes de la sociedad contemporánea.

Una parte de su teatro deriva de imitaciones de Enzina o de las fiestas alegóricas italianas, otra bebe, como digo, en la sociedad contemporánea para hacer algo que «tenga color

de verdad aunque no lo sea». Tiene a veces un decidido tono erasmista y anticlerical.

La culminación está en la comedia *Himenea*. La enamorada Febea es amenazada de muerte por su hermano el marqués al haber sido sorprendida con su amante Himeneo. Es ya el «punto de honor». Cada personaje está acompañado de sus criados, que se enredan en una acción secundaria. En fin, en un momento dado Himeneo entra en casa de Febea y llega el marqués. Al final, hay matrimonio y el canto regocijante del triunfo del amor, como en las *Églogas* que he mencionado. Es posible que haya también influjo de *La Celestina*. En todo caso, nos hallamos, de un lado, ante una verdadera continuación de la comedia antigua: Plauto y Terencio. De otro, ante un precedente de la comedia de Lope y Calderón.

Parecidas son las cosas en Gil Vicente, un poco más joven y de obra más compleja, a la manera de Enzina; pero sin su pastoralismo y con el mismo erasmismo de Torres Naharro (y quizá de Enzina en su fase romana). La verdad es que de su biografía, antes de su permanencia en la corte de Portugal, casi nada sabemos. Ni siquiera es seguro que naciera en Guimarães, su identidad con un orfebre del mismo nombre apenas se admite hoy.

Yo postulo, de una manera completamente hipotética, que pudo pertenecer al círculo de la Universidad de Salamanca. Y ello no sólo porque escribió en castellano parte de sus comedias, también porque este castellano tiene rasgos propios del dialecto leonés, emparentado con el sayagués de Enzina y Fernández, según hizo ver Dámaso Alonso [11]. Imita, de otra parte, las *Églogas* de Enzina. Y una parte de su obra está constituida por *Autos* (en portugués o castellano): del Nacimiento, de la Visitación, de los cuatro tiempos, de San Martín. A veces hace presencia, todavía, el tema pastoril, aunque combinado con otros *(Auto de Morfina Méndez*, con un sermón jocoso y los temas de la Anunciación y la Natividad).

En todo caso, la influencia humanística en él es notable, recibiérala en Salamanca o en Coimbra. Traslucen los influjos de la Biblia, los Padres, los clásicos. Personajes de esta tradición se mezclan con los bíblicos en algunos de los *Autos*. E igual en otras obras, mientras que en otras todavía cultiva la poesía simbólica (en el *Auto da fama*, elogio del imperio portugués) o introduce personajes antiguos *(Exhortacâo da guerra*, a favor de la campaña portuguesa en África, *Templo d'Apollo)*.

Pero hay también comedias de costumbres, en prosa, como la *Farsa de Inêz Pereira* (la protagonista logra un marido con ayuda de dos judíos casamenteros), *O Juiz da Beira* (un tema de proxenetismo), la *Comedia del viudo* o *O velho da horta* (el tema del viejo y la joven). A alguna el autor la llama tragicomedia *(Tragicomedia pastoril da Serra de Estrella)*. Domina el tema erótico con final feliz, bajo la inspiración de la comedia antigua.

Escribió también obras en que intervienen los antiguos temas populares; así en la trilogía de las Barcas, en una de cuyas piezas entra el tema medieval de la danza de la Muerte: conservamos un poema, la *Danza General de la Muerte*[12]. O en el *Auto das Fadas*, en que una hechicera evoca a los demonios, que salen del infierno como las almas que evoca Odiseo. En esto, Gil Vicente se aproxima a Juan del Enzina.

Gil Vicente es otro autor de transición entre lo medieval y lo humanístico, lo litúrgico, lo popular y lo moderno. Es difícil establecer en detalle su relación con los otros. Forman los cuatro, en todo caso, un grupo coherente. En torno, desde luego, a la formación humanística, que es la que termina por imponerse para dar paso, luego, al teatro realista. En torno a las catedrales y universidades, con apoyo de la corte también. Pienso que Salamanca está en el centro de todo esto, al menos en una fase inicial.

Y con esto paso a Fernando de Rojas, estricto contemporáneo de Enzina. Tras su estudio en Salamanca, parece que

vivió lejos del ambiente universitario; fue alcalde mayor de Talavera. Según el proemio compuso su obra en unas vacaciones, siendo estudiante, en Salamanca. El ambiente salmantino y estudiantil domina la obra, sea o no Salamanca la ciudad a que se refiere [13]. No entro en el complejo problema de en qué medida las adiciones posteriores a la edición de Burgos de 1499 son suyas.

Su obra fue publicada, no representada, que sepamos. Aun así ejerció influjo grande. No es menos realista que en los poetas anteriores la observación de la vida humana en *La Celestina*, con su tercera, sus criados y su pasión de amor. Cierto que el tópico de la loca pasión y el del castigo de la misma vienen de la Antigüedad, aunque la tradición nunca se había interrumpido. Toda la tradición y concepción renacentista del amor es antigua, no cristiana.

Esto es lo que quisiera poner de relieve, porque es demasiado el peso que se ha puesto, me parece, en el arabismo, hebraísmo, erasmismo [14] de la obra, al lado del realismo. Y cuando se mira a la Antigüedad, se habla sobre todo de neoplatonismo [15]. De realismo hay mucho, de arabismo y hebraísmo puede haber algo, de neoplatonismo creo que nada, si no es por el influjo de Petrarca y los poetas italianos. Pienso que el influjo decisivo está en los clásicos latinos. Y quizá griegos, ya diré. Pero antes de volver a esto he de dar un pequeño rodeo.

Se ha hablado mucho, y con razón, de la comunidad de temas amorosos entre Rojas y obras medievales, desde el Arcipreste al *Roman de la Rose*, a Ermengaud y su *Breviari d'amor*, a Arnau de Vilanova, a Ramón Llull, etc.; también de la literatura del XV, tanto tratados teóricos (el *Breviloquio de amor y amicia* de Alonso de Madrigal, el Tostado; el tratado anónimo *De cómo al hombre es necesario amar;* la *Repetición de amores* de Luis de Lucena; etc.) como narraciones sentimentales, tal el *Siervo libre de amor* de Rodríguez de Padrón. Remito para todo esto al excelente libro de Pedro M. Cáte-

dra [16]. Lo que aquí subyace, en temas como el de amor y naturaleza, amor y magia, amor como enfermedad, viene de una tradición antigua, a veces perfectamente identificada en el *De anima* aristotélico, las *Heroidas* ovidianas o Secundo o los médicos antiguos.

Cátedra hace ver la presencia del ambiente humanista y estudiantil de Salamanca en al menos una parte de esta literatura: allí fue profesor el Tostado. Pues bien, en lo que quiero insistir es en que las fuentes de esa tradición homogénea, renovada en cada edad, estaban también, directamente, al alcance de Rojas, como también de Enzina (recuérdese su *Representación del poder del amor)* y los demás. A los autores que acabo de citar pueden añadirse otros más, como Virgilio o Séneca; añadiré Eurípides.

Y pienso también que Plauto: esto se ha dicho algunas veces, sin él no se explica el juego de la intriga entre señores y criados, sólo se añade Celestina, que aun teniendo modelos antiguos y medievales (la Anna de Virgilio, la criada de «La viuda de Éfeso» en el *Satiricón*, el *De vetula*, etc.), los tiene también contemporáneos.

Ahora bien, hay una adición decisiva: el tema trágico. Al poner el título de «tragicomedia» Rojas sabía muy bien lo que se hacía, sabía que combinaba dos elementos muy diferentes del teatro antiguo. Hay cosas semejantes en Enzina y Gil Vicente, pero la contaminación de géneros (que luego es usual en el teatro inglés y el español) es aquí donde muestra el modelo más excelso.

Basta leer *La Celestina* con un ojo acostumbrado a los clásicos grecolatinos para darse cuenta de esto. El tema es mucho más clásico que medieval o renaciente. Y todo el léxico del amor en Rojas repite exactamente el de la tradición greco-latina; si se ha querido traer a colación la literatura erótica y médica árabe, quien así lo hace ha de reconocer previamente su origen antiguo [17]. Y si han influido otros textos, medievales o del propio siglo XV, pienso que también fuen-

tes antiguas que son comunes a todos y al propio Rojas. Que posiblemente las amplía, al menos en lo relativo a los autores teatrales.

En mi *Sociedad, amor y poesía en la Grecia Antigua* [18] he desarrollado en detalle todo lo relativo a ese léxico erótico de tradición antigua y a la ideología que en él subyace. *La Celestina* no hace sino recoger ese léxico y esa ideología. Una y otra vez nos dice que el amor es locura (los enamorados, locos); es también llama, fuego, enfermedad, llaga. Hace falta una cura, una medicina *(melecina)* para salir de él, recobrar la salud, volverse sano; no queda más recurso que o sanar o entregarse a la pasión. Hipócrates y Galeno son invocados como curadores, Venus y Cupido como los dioses culpables. El enamorado está desfallecido, pálido, no duerme: como en Safo o Eurípides o Teócrito o Catulo o en Ovidio o en los elegíacos latinos.

Y el amor es como en la Antigüedad: a primera vista, tanto en el caso del hombre como de la mujer. Así en la lírica y el teatro y la novela antiguas. Y la mujer amada es, verdaderamente, una diosa. El enamorado es esclavo, el que enamora, dueño.

En los autores que he citado ha podido beber Rojas todo esto: y el tema del hombre enamorado y el de la mujer enamorada. Y otros como el de los tópicos sobre la mujer, sobre la imposibilidad de luchar con el amor. Y, sobre todo, el tema de la conjunción del amor y la muerte: el mismo Rojas cita las historias de Píramo y Tisbe, de Dido y Eneas, de Helena y Paris. Aunque no las cite Rojas, basta irse a las *Heroidas* de Ovidio o a las tragedias de Séneca, por ejemplo, para encontrarse otras historias más: las de Fedra e Hipólito, Deyanira y Hércules, Medea y Jasón, Cánace y Macareo, Safo y Faón, Laodamia y Protesilao, Hero y Leandro. La poesía de amor árabe, por otra parte no aludida, no recuerda nada comparable. Y casi todos los nombres de los personajes son griegos o latinos, poéticos algunos. Cierto que hay coincidencias

con otros autores, Rodríguez de Padrón tradujo las *Heroidas* y pudo influir; pero Rojas pudo irse también a la fuente directa.

El tratamiento del tema erótico, de otra parte, recuerda el de esta poesía antigua, sobre todo la de los trágicos: a más de la crítica contra las mujeres, hay los conjuros de amor (pensemos en Teócrito y Virgilio), el canto del enamorado, el tema de la disuasión imposible, el relato luctuoso del mensajero, el planto final por la desgracia. Todo esto es antiguo más que medieval y renacentista.

Algunas cosas están, para mí, y por inverosímil que pueda parecer, más próximas al *Hipólito* de Eurípides que a otra fuente alguna. Es imposible no recordar a éste (y a Safo, su modelo) cuando en la obra española se describe el amor:

Es un fuego escondido, una agradable llaga, un sabroso veneno, una dulce amargura, una deleitable dolencia, un alegre tormento, una dulce y fiera herida, una blanda muerte.

Es la escena en que Celestina intenta quebrar la voluntad de Melibea. Veamos un pasaje anterior de la misma:

MELIBEA: ¿Cómo dices que llaman a este mi dolor, que así se ha enseñoreado de lo mejor de mi cuerpo?
CELESTINA: Amor dulce.

Leamos ahora a Eurípides:

FEDRA: ¿Qué es eso que he oído que sienten los mortales, el amor?
NODRIZA: Lo más dulce, hija mía, y, al tiempo, doloroso.
FEDRA: Entonces, me parece, sólo he gustado lo segundo.

Y luego, el íntimo debate de las dos heroínas entre su amor y su pudor, su honor, es idéntico.

¿Pudo Rojas conocer el *Hipólito* de Eurípides? (la *Fedra* de Séneca es muy diferente). Creo que sí. En Salamanca se enseñaba griego ya en esta época, lo enseñaba el portugués Arias Barbosa, discípulo de Poliziano (luego Hernán Núñez, el llamado Comendador Griego). Se escribía en griego la leyenda en torno al medallón de los Reyes Católicos, en la fachada de la Universidad. Y hemos visto que Pérez Oliva, no mucho después, hacía adaptaciones de tragedias griegas. Y de 1495 es la edición príncipe del *Hipólito* (de Láscaris, en Florencia: allí donde Poliziano estudió y enseñó en el Estudio Florentino y donde Arias Barbosa fue alumno suyo). Coincidencias significativas. Luego hay otra edición, de todo Eurípides, de Aldo Manuzio en Venecia, 1503.

Rojas ha practicado el viejo método de la contaminación, añadiendo a la comedia un final de tragedia y combinándolo todo con el ambiente salmantino de terceras que se mueven entre clérigos y estudiantes que hacen citas clásicas. Como he repetido muchas veces, la comedia es universal, pero donde hay tragedia, allí hay influjo griego, directo o indirecto. Creo que directo, en este caso. Vimos que ya Enzina la introducía. Pero ahora se está en el centro, de una manera decisiva.

La Celestina es el modelo para todos los que vienen detrás. Cierto que el teatro español, como el inglés, apenas cultiva la tragedia pura y desnuda, pero sí los motivos trágicos combinados con otros. En esta línea está *La Celestina*: para mí, síntesis genial de Plauto y Eurípides.

Con esto concluyo. Sólo en Salamanca se daban las circunstancias para pasar, a través del conocimiento de los clásicos, del teatro litúrgico y del popular folclórico, de los tratados humanísticos, al teatro que abrirá un nuevo capítulo en la historia de manos de Lope y los demás. Fuentes clásicas que no se esperarían, como la bucólica, más otras muy diversas, de los cómicos a los poetas latinos y a Eurípides, fueron utilizadas, modificadas, contaminadas entre sí, inyectadas de nuevo realismo.

Así, el teatro, pese a la casi pérdida, provisional, de los clásicos, no murió nunca en la Edad Media: su viejo recuerdo hizo que cobraran forma preteatral o teatral los textos cristianos y las celebraciones populares profanas. Más o menos según los países, no de una manera especialmente intensa en España. Luego, en el siglo XV, hubo un refuerzo. Pero llegó el momento de la nueva vuelta a la escena de los clásicos, aunque fuera en forma parcial.

Ayudaron a crear una nueva forma de teatro, primero mixta, luego cada vez más pura. Para pasarse, más tarde, a una nueva originalidad. Ésta es la historia, según yo la veo. Y Salamanca jugó en ella un importante papel, luego continuó en Madrid.

LAS TRAGEDIAS DE GARCÍA LORCA Y LOS GRIEGOS

1. Planteamiento general

García Lorca era muy consciente de su voluntad de crear un teatro poético: hay citas suyas muy explícitas y todos sus críticos lo saben. «El teatro es la poesía que se levanta del libro y se hace humana», dice [1], y añade en otro lugar: «El teatro que ha perdurado siempre es el de los poetas. Siempre ha estado el teatro en manos de los poetas». Reaccionó contra el teatro burgués, teatro prosaico que desvalorizaba la representación; y contra el teatro modernista, por otra parte su punto de partida: el de Marquina, que era dramatización de un texto poético más que una síntesis de poesía y representación.

Lorca buscaba desde sus primeras obras a las últimas, un teatro total. Un teatro en el cual la escenografía, el movimiento de los cuerpos, el canto y la danza, el lenguaje, se unían en un todo. Un teatro, de otra parte, centrado en los grandes temas humanos, un teatro que fuera una ejemplificación y una enseñanza para el pueblo en general.

Este teatro poético maneja un lenguaje literario, está muy lejos del costumbrismo, del dialecto popular y del folclore: universaliza elementos que pueden ser locales en el origen,

pero que son en realidad simplemente humanos. Sigue y maneja modelos literarios, de los griegos a los clásicos españoles (Lope, Calderón) e ingleses (Shakespeare) y a los españoles modernos (Marquina, Valle-Inclán, Benavente); pero une a ellos modelos absolutamente populares, como las representaciones de títeres de su Andalucía natal que él coloca, justamente, en los orígenes del teatro, orígenes a los que hay que volver[2]. Integra todo esto con los elementos escénicos, coreográficos, con la monodia y con los coros. Y, como decimos, pone todo esto al servicio de las grandes ideas, de los grandes conflictos y de la enseñanza del pueblo.

Es muy consciente Lorca de que el poeta dramático ha de atacar los grandes temas: ha de tener valor para hacerlo, dice una y otra vez. Para Ruiz Ramón[3] todo el teatro de Lorca está centrado en un conflicto entre autoridad y libertad, en una subversión de la norma establecida. Y se organiza siempre en torno a una situación única, que va variando, enriqueciéndose, agudizando su dramatismo en el curso de la obra.

Todo esto puede aplicarse al teatro de Lorca en general, pero más expresamente a las dos tragedias de que voy a ocuparme: *Bodas de sangre* y *Yerma*. Aquí este teatro, que comprende en su fase inicial piezas para títeres, farsas, «piezas irrepresentables», un «romance» *(Mariana Pineda)*, un «poema granadino» *(Doña Rosita la soltera)* y como final *La casa de Bernarda Alba*, que él calificó de drama, culmina en cuanto a sus esencias trágicas. Los rasgos que al teatro de Lorca hemos atribuido están aquí más presentes que en parte alguna; faltan, naturalmente, los elementos cómicos que son propios de algunas de las piezas de la primera época.

En las dos obras que aquí comentamos Lorca tuvo la decisión muy consciente de escribir tragedias. No sólo de escribir: sus acotaciones indican lo interesado que estaba en la escenografía y en la representación toda, no en vano era al tiempo un poeta dramático y un genial director de escena,

todo en una pieza. «Tragedia» es como denominó a *Bodas de sangre,* «poema trágico» a *Yerma.*

En la intención de Lorca estas dos obras debían ser completadas por una tercera, anunciada como *La destrucción de Sodoma* o bien como *La sangre no tiene voz*: obra de tema incestuoso que completaba una «trilogía dramática de la tierra española» centrada en el tema del sexo. En otros momentos proyectaba una trilogía bíblica. El modelo griego es bien claro.

Lorca tiene un concepto muy tradicional y griego de la tragedia, que por otra parte quiere renovar. Dice de *Yerma* que se trata de «una tragedia con cuatro personajes principales y coros, como ha de ser una tragedia..., la parte fundamental reside en los coros. No hay argumento en *Yerma.* Yo he querido hacer eso: una tragedia, pura y simplemente». Insiste en que «he querido guardar fidelidad a los cánones». Pero afirma que «*Yerma* quiero creer que es algo nuevo, pese a ser la tragedia un género antiguo». Y no se trata sólo de algo formal: en el centro de estas obras están la pasión y el instinto que todo lo arrasan, que pasan por encima de todo provocando la catástrofe. Como entre los griegos.

Todo esto es sobradamente conocido y no es preciso insistir sobre ello. Si yo intento aportar aquí algo nuevo sobre el tema es, tras pasar rápidamente sobre las generalidades, entrar en el detalle de la relación entre Lorca y los trágicos griegos. Es bien claro que los conocía, sin duda por traducciones. Hay contactos claros y precisos que no parecen admitir duda. Por otro lado, sabemos que en una representación en Buenos Aires Lorca puso en escena un fragmento de las *Euménides* de Esquilo [4]. Su interés por el teatro griego no ofrece duda.

Claro está, los trágicos griegos no son sino uno de los múltiples elementos que confluyen en el teatro de Lorca. Si fue a buscarlos ello se debe a que daban forma a temas emparentados con los que a él le subyugaban. Un importante

estudio de A. Alvarez de Miranda [5] puso de relieve, hace ya años, las asombrosas coincidencias entre el mundo mítico-religioso y simbólico de Lorca (temas de la tierra, la fecundidad, la muerte) y el de las religiones agrarias. Sin duda mucho de ello se conservaba en la Andalucía de su tiempo y basta que recordemos el libro de Pitt-Rivers [6] sobre la permanencia de esta cultura arcaica en Andalucía o el ensayo de Salinas «García Lorca y la cultura de la muerte» [7].

En las costumbres populares, el teatro de títeres, la copla, las romerías, encontraba Lorca elementos que le ponían en contacto con la misma cultura agraria de que brotó la obra de los trágicos griegos. La danza popular, la canción de boda y de duelo y una serie de rituales que están en el fondo del teatro griego y que he estudiado en otro lugar [8] no son muy distintas de contrapartidas suyas en la cultura popular de Andalucía y de otras tierras de España. Y, sobre todo, es bien sabido que los temas centrales de *Bodas de sangre*, de *Yerma* (y de *Doña Rosita*, *Bernarda Alba* y otras obras más) proceden de sucedidos reales de la Andalucía de su tiempo.

Al acercarse a los griegos, Lorca no hizo sino buscar unos contenidos análogos, sometidos ya a elaboración poética, y una forma ajustada a la exposición de los mismos y a su concepción del teatro. Concepción que es radicalmente arcaica y popular, universal en suma, pero que los griegos llevaron a su culminación. No hay una imitación servil, sino la búsqueda de algo emparentado y necesario. Como buscó elementos de Lope, Shakespeare y Marquina, entre otros, que por lo demás estaban en esa misma línea. Como absorbió otros del mundo contemporáneo que dejaron en él una impronta profunda y le diferencian de los griegos.

Pues por próxima que esté la concepción lorquiana de la pasión y de la muerte de la de los trágicos griegos, falta en él esa crítica de la acción desmedida que nunca faltó en éstos ni siquiera cuando la justificaban. Lorca no juzga, no acusa, no

moraliza; y su condena de la convención y la represión social es más rotunda, menos matizada que entre los griegos. El romanticismo, el simbolismo, Freud, muchas revoluciones más han dejado en él su huella.

Así Lorca universaliza temas de su Andalucía natal y para esa universalización se acoge tanto al teatro de los griegos como a las creencias y formas poéticas de Andalucía, como a otros modelos literarios. No se equivoca al definir el teatro total que pretende como una vuelta a los orígenes: al momento en que poesía, canto, danza y rito eran todo uno, en que la fiesta llevaba un momento de libertad que permitía vivir los grandes temas humanos y reflexionar, llorar y reír sobre ellos. Ni se equivoca al ver en la tragedia griega el paradigma más perfecto de esa fiesta inicial, hecha literatura: mejor dicho, de uno de los momentos de esa fiesta, el momento trágico. Pero esto no es sino un apoyo para dar un salto adelante, para intentar un nuevo análisis del drama humano a la altura de los tiempos.

2. Lorca, la tragedia griega y Esquilo

Dicho esto podemos empezar a concretar un poco más de lo que es habitual sobre nuestro tema: el tratamiento por Lorca de sus modelos y la identificación de estos modelos de una manera más precisa de lo que se ha hecho hasta aquí.

Lorca ha partido de una cultura popular, tradicional, de la fecundidad y de la muerte y de una literatura también popular que no ha roto la comunión de la palabra, la danza y la música. Sobre esta base, ha convertido en teatro total y en tragedia sucesos ocurridos en el mundo que le rodeaba. Ya se sabe que un mismo suceso puede ser, narrado trivialmente, una trivialidad, pero que puesto en un contexto adecuado de ideas y sentimientos, y en una forma adecuada, puede convertirse en algo mucho más profundo e iluminador.

Para proceder a esa mágica transmutación Lorca ha contado con modelos, que ha utilizado de acuerdo con sus intuiciones profundas. Hemos mencionado algunos. Pues bien, entre estos modelos es importante la tragedia griega.

De la comunidad de sus tragedias, en conjunto, con la tragedia griega ya hemos hablado. Se explora un conflicto cerrado en una exposición unitaria en que participan actores y uno o más coros. Se conjugan el elemento dialógico y el lírico: canta el coro, cantan los actores en los momentos adecuados. Y todo gira en torno a las crisis decisivas, dramáticas, de la vida humana.

Se podrían añadir detalles más concretos. En cuanto a la forma, la combinación de verso y prosa en Lorca tiene que ver con la combinación de trímetros yámbicos, verso del diálogo, y metros líricos en la tragedia griega. Su utilización del mensajero para traer noticias de la muerte, en *Bodas de sangre*, tiene el mismo origen.

En cuanto a temas, el centrar la tragedia en la mujer, la visión del amor como algo automático de lo que uno no puede defenderse, la identificación del mismo con las fuerzas que promueven la fecundidad de la naturaleza, la unión de transgresión y muerte, el tema del héroe que lleva su pasión hasta las últimas consecuencias, todo esto coincide en Lorca y en la tragedia griega. No hay duda de que la lectura de ésta debió ayudarle a perfilar el sentimiento y la expresión de algo que para él era al tiempo tradicional y sentido vivamente.

Pero decíamos que queríamos precisar. No existe una tragedia griega que pueda decirse que haya sido el modelo de una precisa de Lorca. Los puntos de coincidencia se encuentran aislados, aquí y allá. Pero hay, pensamos, un punto de partida de carácter muy general. Es, sin duda, la tragedia de Esquilo la más próxima a Lorca, es la que mayor impacto causó en él. Vamos a limitarnos a señalar, esquemáticamente, una serie de puntos de coincidencia.

1. La tragedia como una situación llevada hasta su desenlace lógico. Lorca insistía en la falta de «argumento» de sus obras, en que todo se centraba en el coro. Sus intérpretes señalan que en ellas una situación va creciendo a lo largo del tiempo hasta que explota en sus consecuencias previsibles. Los actos de *Doña Rosita* y de *Yerma* están separados por espacios temporales que hacen crecer la tensión. Ésta crece en *Bodas* a través de la secuencia de la boda, en *Bernarda Alba* a través de una serie de peripecias. La aparición (o desaparición) de una serie de personajes –el novio de Doña Rosita, Leonardo, Víctor, Pepe el Romano– y de noticias que el coro o los personajes secundarios traen, iluminan la situación, la hacen avanzar.

Pues bien, este tipo de tragedia es el que ha sido señalado por los críticos como característica del primer Esquilo, hasta la *Orestea*. El libro de Kitto [9] es significativo a este respecto. En *Los Siete contra Tebas* la ciudad está cercada, el coro siente terror; y un mensajero va trayendo noticias que hacen crecer la tensión, hasta que explota con la muerte de los dos hermanos. En *Las Suplicantes* el coro está aterrorizado ante la inminente llegada de los egipcios que quieren raptarlo para entregarlo a maridos no deseados: crece la tensión hasta que llega el heraldo egipcio, «la araña», que comienza una frenética persecución. Igual la angustia de los persas que esperan las noticias de lo que será una derrota, igual Prometeo clavado en su roca y dialogando con múltiples personajes hasta que es despeñado de ella a los infiernos.

2. Efectos de intensificación del terror. La técnica de la intensificación gradual de la angustia y los presentimientos es manejada conscientemente por Lorca. En *Bodas* desde el comienzo mismo, en medio de la espera de la boda, hallamos los presentimientos de la Madre, centrados en el símbolo de la navaja. Luego la nana, con el símbolo del caballo, aumenta esa tensión. En la escena de la petición los presentimientos de la Madre brotan otra vez. En *Yerma* no es preciso

esforzarse mucho para recordar el tema omnipresente, que surge una y otra vez, de la espera angustiosa del niño que no llega y que hace, finalmente, explotar a Juan.

Pues bien, éste es un procedimiento esencialmente esquileo. Donde está más claro es en el *Agamenón*: he dedicado al tema un trabajo [10]. En la espera de la victoria sobre Troya, en el anuncio de la victoria, en la misma llegada de Agamenón vencedor, se deslizan insistentemente, a través del coro y de los actores, elementos de presentimiento de desgracia. Hay una insistencia que va cargando el ambiente de terrores: cuando llega la muerte de Agamenón, estaba ya prevista. Pero algo semejante sucede en *Los Siete contra Tebas*, en *Las Suplicantes*, en *Los persas*, en *Prometeo*. La tragedia de situación y la de la tensión creciente de los presentimientos son, en realidad, una misma.

3. Corales. Los corales y las canciones de actor están íntimamente unidos a la acción en Lorca. Los coros suelen ser de personajes secundarios –muchachas, lavanderas, leñadores– que se adhieren íntimamente a las alegrías y a los dolores de los personajes principales. Y éstos se ven envueltos, a su vez, en diálogos líricos entre sí y, a veces, con los personajes secundarios de los coros.

Existen, en efecto, grandes escenas cantadas de carácter mixto. Así, en *Bodas*, en el tercer acto, entre dos corales con diálogo lírico de los leñadores cantan la Luna, la Mendiga y el Novio. En *Yerma*, también en el acto tercero, al dúo lírico de Yerma y la Mujer sigue el «ditirambo» danzado de la Hembra y el Macho, con intervención ocasional del Niño o los Niños. En ocasiones a las partes líricas siguen otras recitadas por los mismos actores: así en la escena de *Bodas* antes citada la Mendiga y el Novio recitan tras sus canciones. En *Yerma* las lavanderas pasan del diálogo lírico al diálogo recitado (acto 2.º, cuadro 1.º), el diálogo lírico Yerma/Víctor deja paso a uno recitado entre los mismos (acto 1.º, cuadro 2.º).

Pues bien, esto es más o menos lo que sucede en las grandes estructuras de Esquilo que he estudiado en mi *Fiesta, Tragedia y Comedia*. La gran escena de *Coéforos* 306 y ss. puede servir de ejemplo. En ella cantan Electra, Orestes y el coro y siguen diálogos recitados del corifeo, Electra y Orestes.

En ninguno de los trágicos se encuentran estructuras tan puras y tan ligadas a la acción como éstas de Esquilo. No dudo de que, junto con la canción popular, han podido ser el modelo. Y hay que reconocer a Lorca el talento de la reconstrucción imaginativa: el arte lírico-dramático de estas escenas es difícil de reconocer a través de mediocres traducciones en prosa.

4. Símbolos. Álvarez de Miranda y otros autores han estudiado la función decisiva de los símbolos en Lorca: a más del cuchillo, el caballo y la Luna, de que antes hablé, hay la viña y el campo en general, el toro, el agua y tantos más. Anticipan, sintetizan, transcienden lo meramente humano.

Pues bien, se ha dicho que cada tragedia de Esquilo está definida por una serie de símbolos. J. Dumortier ha dedicado un libro [11] al estudio del tema. Hay en el *Agamenón* las imágenes de la luz y la oscuridad, en *Coéforos* la de la serpiente que arrebata las crías del águila, en *Los Siete* la de la nave y su piloto, entre otras. Se repiten obsesivamente. Dan pistas sobre el sentido profundo de las tragedias, preparan al público, enlazan unos elementos con otros.

5. Tema de la mujer sin hombre. El teatro de Lorca, es bien sabido, está centrado en la mujer. Pero más concretamente lo está en el tema de la mujer sin hombre, de la maternidad frustrada. Esto es bien claro en *Doña Rosita* y *Bernarda*, pero también en *Bodas* y en *Yerma*. Y sin duda en la tragedia de tema incestuoso que Lorca preparaba. Pues la novia de *Bodas* va a casarse sin amor con un marido impuesto y aquel que la atrae sin remedio no está a su alcance. La boda es vista como una roturación del campo, como «una cama relumbrante». Pero ésta no es una verdadera boda, es

una pura unión de intereses. Ni es el de Yerma un verdadero matrimonio: ella está sola al lado de ese hombre que no la ama, que sólo mira al trabajo y al dinero, que no desea el hijo, que no lo engendra.

Este tema de la mujer sin hombre es precisamente el de *Las Suplicantes* de Esquilo; en cierto modo, también el de la Clitemestra del *Agamenón*. Pero vayamos a la primera obra. El coro está constituido por las cincuenta hijas de Dánao que rechazan la boda que quieren imponerles sus primos, los hijos de Egipto. Una boda impuesta no es una boda. Y ellas seguirán sin casarse: el rey de Argos las protege y rechaza la insolencia del heraldo egipcio.

Aquí se divorcia el tema. Las danaides rechazan, simplemente, el trato con el varón, por lo que el coro de sus servidoras, más humilde y unido a la ley divina, les advierte del riesgo. Cuando (en la siguiente pieza, perdida, de la trilogía) matan (salvo una) a sus esposos, serán condenadas a suplicio en los infiernos. La mujer estéril sufre castigo.

6. Tema del sexo pervertido. Va en conexión con el anterior. Todo lo que sea pervertir el orden de la naturaleza es condenado, trae castigo. La esterilidad trae castigo, en efecto: las heroínas de Lorca mueren o quedan solas. Pero también atrae castigo el sexo que es contrario a la norma tradicional: así en *Bodas* y en *Bernarda*. Y no sólo en las mujeres, sino en los hombres: mueren el novio y Leonardo en *Bodas*, Juan en *Yerma*.

Es ésta una tradición bien griega, en realidad está en toda la tragedia: viene de los antiguos rituales que simbolizaban el fin de la esterilidad y del invierno, el comienzo de la estación fecunda. El «fármaco» que representaba los pecados antiguos era expulsado y aun muerto, en fecha arcaica, en las ciudades griegas; viejos y viejas eran derrotados en los *agones* de las fiestas de primavera. El tema es particularmente importante en Esquilo. Si son castigadas las danaides, también lo son los egipcios por su sexo violento. Mueren Aga-

menón y Clitemestra, adúlteros los dos como los personajes de *Bodas*; también Egisto, el amante de ella, y Casandra, la de él.

7. Paz al final. Son muy característicos de Esquilo los finales en que se concilian fuerzas opuestas: la *Orestea* termina con el perdón de Atenea, que corta la cadena de las muertes; Prometeo es liberado tras conciliarse la antinomia de autoridad y libertad; hombres y mujeres se reconcilian al final de la trilogía de *Las Suplicantes* merced a la boda de Hipermestra, la única danaide que respetó la vida del marido; Tebas y sus contrarios se pacifican a través de la muerte de los dos hermanos enemigos Etéocles y Polinices.

En Lorca no hay exactamente conciliación, ni hay una proyección religiosa y metafísica. Pero *sí* hay paz tras la culminación de la tragedia. Paz tendrá la Madre de *Bodas* después de la doble muerte y de la de todos sus hijos: «Qué me importa a mí nada de nada?... Bendito sea Dios que nos tiende juntos para descansar». Paz tendrá Yerma al final: «Marchita, pero segura... Y sola. Voy a descansar sin despertarme sobresaltada para ver si la sangre me anuncia una sangre nueva». Tras la muerte de los rivales enfrentados hay paz, como en *Los Siete*. Tras el fin de la cadena de las muertes la hay, como en el *Agamenón*.

3. Algunas reminiscencias específicas

Sobre esta base, puede intentarse buscar en Lorca algunas reminiscencias específicas de pasajes de los trágicos griegos, aunque a veces, sin duda, harán doble juego con temas o elementos formales procedentes de otras fuentes.

En primer término en Esquilo, cuya impronta se nota sobre todo en *Bodas de sangre*. Ya hemos hablado de la doble muerte seguida de la paz; podríamos hablar también de los dos coros, como en *Las Suplicantes*, aunque también se dan

en el *Hipólito* de Eurípides, del que hemos de hablar. Y otros detalles más, algunos ya aducidos.

Pero es sobre todo importante que el tercer acto se centra en una persecución, con cambio del lugar de la escena, como en *Euménides*. No la llevan a cabo, como aquí, las divinidades de la muerte, las erinis o furias, pero es presidida por una divinidad de la muerte que es la Luna y una encarnación de la misma que es la Mendiga. En ambas obras a partir de un cierto momento la escena se traslada a un mundo fantasmal y divino, y los protagonistas que han violado la norma son perseguidos por las divinidades de la muerte. Cierto, Leonardo va a morir y Orestes será perdonado: pero hay sin duda mucho de común. La danza frenética de las diosas malditas ha dejado su impronta en *Bodas*, creemos. Recuérdese que *Euménides* fue puesta en escena por Lorca.

En *Bodas* hay además, quizá, influjo griego en otros puntos: en las canciones de boda (recuérdense Safo y su versión en Catulo y Teócrito); y en el canto funerario en que intervienen la Madre y la Novia (recuérdese el *treno* por Héctor, con el canto de Hécuba, Helena y Andrómaca en *Ilíada* XXIV).

Y hay, seguramente, influjo de Esquilo en *Yerma*: a más de en los puntos ya vistos, es fácil que en otros. El «ditirambo» del Macho y la Hembra ofrece, junto a recuerdos de tema dionisíaco a los que alude el propio Lorca [12] y a raíces autóctonas (la romería de *Yerma* reelabora la romería de Moclín, en Almería), algunos recuerdos, creo, de la danza frenética de las danaides perseguidas por el heraldo egipcio al final de *Las Suplicantes*.

Pero quiero pasar, y con esto concluyo, a otro tema: el posible influjo, en esta obra, del *Hipólito* de Eurípides.

Yerma es en cierto modo una Fedra, casada con un hombre que no la desea y anhelando a otro. La Vieja, que trata de ayudarla diciéndole que se busque otro hombre, hace exactamente el mismo papel que la nodriza del *Hipólito*. En uno

y otro caso, la heroína no presta oído: alega su honor y su deber de esposa. Si en el caso de Fedra Hipólito llega a enterarse de su amor, es por una indiscreción de la nodriza, no por ella.

Frente a Yerma está Víctor, que la respeta demasiado; frente a Fedra, Hipólito, que la injuria y que aborrece a las mujeres. Sus tiradas antifemeninas en que dice que ojalá se pudieran tener hijos sin ayuda de mujer, encuentran contrapartida en el deseo de Yerma: «Ay, si los pudiera tener yo sola» (acto 3.º, cuadro 1.º). Para aquel que las desdeña, que las afrenta, ambas mujeres buscan la muerte: Fedra para Hipólito, Yerma para Juan. Sólo Yerma no se suicida como Fedra: queda simplemente sola.

Otras coincidencias son más de detalle: son las lavanderas las que proclaman la angustia de Yerma, como son las lavanderas las que, en el coro de Eurípides, narran la enfermedad de Fedra. Ésta, en su delirio, quiere ir a los campos en que caza Hipólito, al hipódromo en que corre con sus caballos; Yerma quiere beber agua y no hay vaso de agua, quiere subir al monte y no tiene pies (acto 2.º, cuadro 2.º): ¿recuerda a Víctor? Su marido la recrimina por salir demasiado (en el mismo cuadro), eco quizá de las críticas de Hipólito contra las mujeres, con los tópicos tradicionales sobre ellas.

Yerma es, en cierto modo, una Fedra sin Hipólito (salvo en la medida en que puede serlo Víctor), como Juan es Teseo e Hipólito a la vez, en un sentido. Cierto que *Yerma* es la tragedia de la maternidad frustrada e *Hipólito* la del eros frustrado, pero pienso que tienen mucho de común. Fedra y Yerma sufren, pero se mantienen castas; y ambas matan. Y los dos poetas las comprenden.

IV. EL TEATRO GRECOLATINO, HOY

TEXTO Y ESPACIO EN LA REPRESENTACIÓN DEL TEATRO ANTIGUO

Este tema ha sido para mí algo así como una obsesión, desde mi artículo juvenil, publicado en *El Español* en 1945, criticando la *Antígona* de Pemán, y mi traducción y adaptación de *Las Aves* de Aristófanes, el año anterior, para Radio Nacional. Desde entonces, mi ocupación investigadora sobre el teatro griego, mis traducciones del mismo, nunca han estado ajenas al problema de su puesta en escena. Mérida me recuerda aquellas antiguas representaciones mías, con estudiantes, del *Edipo* y el *Hipólito* en los años cincuenta y sesenta y, más tarde, la de *La Asamblea de las Mujeres,* de 1982. Me recuerda mi asistencia a las reuniones, a veces más bien frustrantes, del Patronato del Festival. Y esta intervención mía de hoy continúa en realidad, todavía, otras anteriores también aquí en Mérida, en que, con tanta ilusión como conciencia de las dificultades, trataba yo de orientar una tradición teatral española que, por lo que al teatro clásico respecta, ofrece ciertos sobresalientes, sobre todo en la puesta en escena y en las interpretaciones de los actores, pero mucho menos en el texto de las obras presentadas. Y que se debate dentro de una cierta improvisación y desorientación.

Querría también recordar una conferencia que en 1980, en un simposio sobre «El teatro de la Hispania Romana», di yo en Mérida y que a ratos tiene aire de arenga o soflama (publicada luego en las *Actas* de dicho simposio [1]), conferencia cuyo título era nada menos que «Hagamos teatro clásico en nuestros teatros clásicos». Hacía yo allí una especie de balance de nuestra tradición teatral en este terreno, con sus luces y sus sombras, y abogaba por la creación de una verdadera tradición de teatro clásico, en versiones ni arqueológicas ni falsificadas, que comunicaran con el público. Arremetía contra ciertas adaptaciones que, por una mezcla de desconocimiento y de razones comerciales, a veces lo suplantan en el escenario y que, si algo pese a todo acercan el teatro clásico a nuestros públicos, pueden y deben, sin duda, mejorarse.

No voy a repetir ese balance, sino que tomo el hilo, más o menos, allí donde lo dejé en dicho trabajo.

¿Qué intentamos, en definitiva, al representar hoy el teatro antiguo? No intentamos, creo yo, utilizarlo como pretexto para expresarnos a nosotros mismos. Hay, cierto, una amplia y gloriosa tradición de dramaturgos que se expresan a sí mismos con temas ya tratados por sus predecesores antiguos. No excluyo que sus obras puedan presentarse en festivales como el de Mérida. Pero cuando en Mérida y otros lugares semejantes ponemos en escena a Sófocles o Plauto, por dar dos ejemplos, es para que las ideas y el juego teatral de los autores antiguos sean captados por el público moderno.

Decía Eugenio della Valle, gran impulsor del teatro clásico en Italia [2], que su actualidad está en aquello que en él es permanente. Ésta es la base para que haya una comunicación, para que el mensaje llegue a nuestro público.

Pero la cuestión, naturalmente, no es tan sencilla. En cuanto a los contenidos puede haber, evidentemente, algunos cuya permanencia no es tan manifiesta como la de otros; ciertas ideas, ciertos datos pueden o bien no ser captados por nuestro público, hacerse transparentes, o bien

provocar en él un *shock* pequeño o grande. Habrá que educarle para que acepte como una convención ciertas cosas marginales o habrá, quizás, que apartarlas, si molestan a la comprensión del conjunto. Pero, sobre todo, el teatro antiguo nos llega a través de un lenguaje muy peculiar que necesita una traducción. Y una traducción bien hecha, si se quiere que transporte adecuadamente el mensaje. Tanto más cuanto que el emisor sigue siendo el trágico o el cómico antiguo, mientras que el receptor no es ya el viejo público de Atenas o de Roma, sino el nuestro.

Entiéndase: al hablar de traducción y de lenguaje no me refiero sólo al texto de las obras según se nos ha transmitido, sino también al lenguaje teatral en su conjunto, que para la antigüedad sólo conocemos aproximadamente y por inferencia y puede ser diferente, en parte, del moderno. Incluso un mismo mensaje –si admitimos en hipótesis que el mensaje antiguo debe intentarse transmitirlo en su integridad– puede precisar para ello de un lenguaje diferente. Todo esto nos presenta problemas complicados. Es bien claro que distintos espectadores antiguos del teatro podían hacer lecturas diferentes de una misma pieza, según su biografía y sus ideas. Con más razón los distintos traductores o adaptadores o directores modernos, por no hablar del público. El problema, por tanto, no puede plantearse en términos absolutos. Se trata de hacer llegar al máximo del mensaje antiguo: lo que es permanente y lo que, a partir de esto, es accesible o comprensible. Y de buscar el lenguaje textual y teatral adecuado para lograrlo.

En esto está centrado, creo, el problema. Ni es aceptable una literalidad y una fidelidad arqueológica con el solo objetivo de reproducir el texto y la representación original (en la medida en que podemos conocerlos). Ni es aceptable una concepción banal de lo actual, unida a veces a un deseo de originalidad y de lucimiento personal, aunque sea en desacuerdo con la intención del autor antiguo y, frecuentemente,

con las claves y referencias del público moderno. El que quiera hacer una nueva *Antígona* o un nuevo *Edipo,* que lo diga y lo firme con su nombre. El que no, que ponga su cualidad de conocedor del teatro antiguo y del teatro a secas para hacer llegar el mensaje del poeta antiguo. Éstas son, creo, las dos posiciones justas y legítimas. Aunque, por supuesto, puede haber soluciones diferentes, ensayos renovados, resultados más o menos próximos a una transmisión absoluta del mensaje que es, ciertamente, imposible.

Pero, por ejemplo, sustituir en *La Paz* a los griegos en guerra por los chinos y vietnamitas y demás, no acerca para nada el mensaje; ni, tampoco, sustituir la mecánica de la política ateniense en la *Asamblea* por referencias políticas de actualidad.

Esto se ha hecho muchas veces: recuerdo una versión de la *Asamblea* de Alberto Miralles puesta en escena en 1985 en Madrid, en la que, con pretexto de corregir al supuestamente antidemócrata y antifeminista Aristófanes, se hace perder a la obra toda su gracia y hasta, diríamos, toda su actualidad.

Los temas generales de la guerra y la paz, de las luchas internas, de la política en general, es el espectador el que ha de traducirlos al mundo contemporáneo; y la traducción no es difícil. Incluso si Aristófanes se mofa de tal o cual personaje de Atenas o tales o cuales miembros del público con referencias explícitas o conductas que todavía hacen reír, pueden dejarse los nombres propios originales y el público reacciona hoy todavía como reaccionaría el público ateniense que conocía a los personajes en cuestión. Esto lo he comprobado en versiones mías representadas de *Lisístrata* y *La Asamblea.* Nótese que el teatro romano, tragedia y comedia, pudo vivir con mitos y ambientes puramente griegos, sin que ello restara a su eficacia.

Ni precisa el espectador, tampoco, de excesos retóricos y espectaculares como los propios de la tradición en Pemán y

Tamayo, no muerta todavía, ni de la complicación de la acción a base de mezclas y añadidos, ni de latiguillos sentimentales que son ecos de la tragedia barroca o la romántica. Toda esta hojarasca nada añade: oculta la simplicidad de líneas de teatro antiguo y de los conflictos que desarrolla.

Ciertamente, hay algunos grandes principios que todos, traductores, hombres de teatro y público debemos seguir. Y en la medida en que la tradición no existe, debemos creerla. Son rasgos que caracterizan todos ellos al teatro griego y latino: sin ellos, queda falsificado. Conviene hacer una relación de los mismos antes de entrar más a fondo en el tema del papel del texto y del espacio teatral y de su traducción con vistas a la presentación de las obras en nuestros escenarios, a su captación por el público: que es, después de todo, lo que más que otra cosa nos interesa.

Estos «primeros principios» del teatro antiguo, por elementales que sean, no siempre son apreciados. Y, sin embargo, son la base de cualquier interpretación. Para comenzar, el teatro es parte de la fiesta: se representa al aire libre en una ocasión excepcional, en un contexto entre religioso y de celebración cívica. No es algo para todos los días: es algo que el Estado patrocina y que es un acto solemne, tradición y diversión y enseñanza para la ciudad toda. Pues la lírica también es festiva, pero se dirige a grupos cerrados. El teatro es esencialmente democrático, se dirige al pueblo todo en las circunstancias mencionadas.

Y, sin embargo, el teatro sigue siendo lírica: es la culminación de la lírica, precisamente de uno de sus géneros que es dialógico y mimético. Los ejecutantes, a saber, el coro y los actores de él surgidos, son dioses o héroes o personajes del pasado que en la ocasión de la fiesta rompen las barreras del tiempo y el espacio, se reencarnan en el teatro. Otras veces son personajes inventados, que entran en una acción tipológicamente mítica, aunque sea inventada por el poeta: caso de la comedia. En suma, el teatro es poesía. Y poesía muy

formalizada, unida a unidades formales aproximadamente fijas, como sus contenidos son aproximadamente fijos también. Esto hay que tenerlo muy en cuenta, porque el proceso de prosificación y de desformalización –iniciado, de otra parte, por los griegos– ha hecho perder con frecuencia la tradición del teatro poético, del teatro de inspiración más propiamente griega.

Finalmente, la acción del teatro griego es extremadamente simple. A veces, como frecuentemente en Esquilo, hay un solo momento de acción, líricamente comentado. Otras, la acción sufre retardamientos y variaciones, pero sigue siendo simple. *Antígona* no es otra cosa que una serie de enfrentamientos de Creonte, los *Caballeros* es el choque de Cleón y el Morcillero, *Coéforos* el reencuentro de Electra y Orestes y la muerte de Clitemestra y Egisto, etc. También en este caso la evolución del teatro ha llevado a una complejidad creciente. Pero se viola el espíritu del teatro griego cuando se complica su argumento en contaminaciones o añadidos, cuando se introducen complejidades psicológicas o se convierte en una especie de ópera o en un *show* espectacular o en un sentimentalismo trasnochado o en un lugar para airear ideologías modernas.

Hecho para ser representado al aire libre en amplios espacios, dentro de un contexto festivo y popular, el teatro griego continúa siendo una especie de ballet con un texto poético, simple en sus esquemas de contenido y forma, rígido en sus posibilidades de composición y movimiento escénico. Queda mucho de ritual en él. Y esto tanto en la comedia como en la tragedia. He de añadir que estas características, que han tendido a diluirse o perderse con el andar del tiempo, han sido redescubiertas muchas veces por los dramaturgos modernos: luego hablaré de ello. Son, por tanto, recuperables y deben ser recuperadas.

Y con esto llegamos al punto central de nuestra exposición. Lo que nos ha llegado del teatro griego es un texto, bastante bien conservado en general, aunque también tenga

problemas a veces (de fijación del texto griego o latino y de interpretación del mismo). Pero nada nos ha llegado directamente de todo aquello que envolvía ese texto para hacerlo teatral: la puesta en escena, el decorado, el vestuario, la música. Lo que sabemos sobre esto lo sabemos sólo por deducción a partir del estudio de las piezas, y no siempre con entera seguridad. Los teóricos antiguos estaban, parece, poco interesados en todo esto, nos han dado escasas noticias. Y, sin embargo, es importante, lo mismo a la hora de comprender las obras antiguas que a la hora de ponerlas en escena. Pues el lenguaje teatral es un lenguaje total: el texto es solamente una parte de él.

Un segundo problema es que hoy se ha roto, en términos generales, la unidad que en Atenas existía entre el poeta y el que diríamos director de escena: eran el mismo. Incluso, en casos que se nos citan como anécdota, el poeta podía hacer de actor; Sófocles, se nos dice, representó los papeles de Nausícaa y Tamiris. Tenemos, entonces, que intentar comprender el lenguaje del texto y de la puesta en escena, en su contexto antiguo: y ver de adaptarlos para que permanezcan vivos y comuniquen con el público en la representación actual. Y ello a través de dos especialistas diferentes, que tienden a acentuar la importancia de su campo y a conocer menos el ajeno. Éste es el problema.

Naturalmente, es obvio que yo represento aquí al primero de esos dos especialistas, aunque algunas experiencias teatrales haya tenido. Vengo, venimos todos, a aprender unos de otros. Pero se comprenderá que, en mi turno, trate de explicar las posiciones de los hombres a los que represento en este momento.

Se oye con frecuencia que el texto de una obra antigua o moderna no lo es todo. Verdad evidente. Es solamente una parte del lenguaje teatral. Pero mi papel es aquí, hoy, decir que es una parte importante. Si es verdad que no debe poner en la sombra el riesgo del espectáculo, que se convertiría así

en una especie de lectura dramatizada, no lo es menos que no debe ser un mero pretexto para el espectáculo. Y que merece una atención muy cuidadosa. Aquí, en España, como decía al principio, hemos visto presentaciones acertadas de obras antiguas, con actores excelentes; pero con un texto mediocre. No quiero referirme más que a un ejemplo concreto, la *Medea* que se representó aquí en Mérida en el 79, en que hacía de protagonista Nuria Espert. Maravilloso su trabajo, hermoso el movimiento del coro. Pero un texto en el cual los momentos culminantes de la tragedia de Eurípides, tal el monólogo de Medea, se habían suprimido, añadiéndose, en cambio, innecesarios y contraproducentes motivos barrocos mediante fuertes inyecciones de Séneca y cosas del adaptador. Muchos ejemplos más podría poner.

Lo peor de todo es la indiferencia respecto al texto. Muchas veces es lo último que se prepara improvisándolo sobre unas traducciones mediocres y sin estudio a fondo de la obra. Recuerdo que, cuando yo formaba parte del Patronato del Festival de Mérida, se ofrecían para su representación las obras hablando de la compañía, del presupuesto, a veces de los actores, no del texto. Se nos ofrecía un *Edipo* y yo preguntaba: ¿Edipo Rey? ¿Edipo en Colono? ¿Una «adaptación» mixta? Nadie sabía contestarme. Luego resultó que era el *Edipo Rey* en traducción de García Calvo. Y esto no es una crítica concreta, sólo un ejemplo de lo habitual.

O por poner una anécdota propia. En 1984 mi traducción del *Hipólito* fue sometida, por razones completamente ajenas a mí y a las que me vi forzado a plegarme, a una «adaptación». La verdad, no muy a fondo, en realidad sólo modificaba el lenguaje en forma que no debo yo juzgar. Pero el hecho es que en esa adaptación se introducían erratas de mi texto y malas interpretaciones del mismo. Estuve varias semanas intentando que fueran corregidas y nadie me hizo caso. Al parecer, esto era una minucia que no merecía ni prestarle atención.

O mencionemos la puesta en escena, aquí en Mérida, de obras antiguas en griego moderno que, naturalmente, el público no entiende. Prescindiendo de la incultura de ciertos críticos que creen que se trata del griego original de las obras, he de decir que, como experimento, me parece bien y ha tenido éxito, ahora y en fecha anterior (recuerdo una *Medea* y otras obras del Teatro del Pireo, aquí en Mérida y en Madrid en 1963 y años sucesivos). Podemos aprender mucho del estilo de realización de los directores y los actores griegos. Pero por muchas vueltas que se le dé, por muchos aciertos que desde un determinado punto de vista tengan representaciones como éstas, es claro que desde otro carecen de un elemento importante: el texto.

Si estudiamos la historia del teatro griego, a cuyo origen y estructura he dedicado un libro ya citado, mi *Fiesta, Comedia y Tragedia,* vemos que el teatro nació propiamente cuando antiguas danzas rituales y populares, que se interpretaban como alusivas, o antiguos ritos recibieron un texto que cambiaba en cada representación. El rito se convertía así en espectáculo, el preteatro en teatro. Claro que el texto no destruyó la danza y la mímesis: al contrario, las desarrolló, ampliando hasta alcanzar niveles originales y modernos algo que antes era fatigosamente repetido. Uno y otro elemento han de sobrevivir en un juego recíproco en el que se potencian. Si domina el texto, vamos a una simple lectura; si el espectáculo, volvemos al preteatro.

Pues bien, dado que hoy día existe una especialización a la que antes yo aludía, parece una consecuencia ineludible que una representación teatral de la tragedia o comedia antiguas exige una íntima colaboración entre los distintos especialistas. Puede haber un genio capaz de conjuntarlo todo, pero habitualmente no es así. El ideal es, me parece, lo que se hace en Italia en las representaciones del «Istituto del Dramma Antico», que organiza cada dos años representaciones en Siracusa y otros lugares, y en los años intermedios simposios

que luego se publican en la revista *Dioniso*. El procedimiento es encargar los textos con antelación y encargárselos a un filólogo, helenista o latinista, que trabaja en colaboración con un hombre de teatro que luego va a dirigir la representación. Posiblemente hay otros ejemplos comparables a éste que cito, pero es el que conozco mejor y por eso lo cito. Así se han obtenido y se obtienen representaciones espléndidas.

El establecimiento del texto pasa por dos niveles o exigencias. Uno es propiamente de lengua y estilo. El autor tiene que conocer directamente el texto original, griego o latino; tiene que conocer los estudios y bibliografía especializada sobre la obra que trata de verter. No vale ayudarse de traducciones, a veces mediocres, e improvisar sobre ellas un nuevo texto, a veces en el último momento. Sólo el que conoce las obras originales puede juzgar su calidad de lenguaje, su intención de estilo y estar en disposición, si tiene capacidad para ello, de traducirlas a un determinado lenguaje y estilo castellanos –en nuestro caso.

Ha de respetar, evidentemente, la intención estilística del original, pero ha de saber traducirlo a un lenguaje contemporáneo equivalente, que produzca, en el caso ideal, las mismas reacciones en el público. Es una tarea muy delicada. Porque al decir «lenguaje contemporáneo» no me refiero a algo completamente claro y definido. Las opciones son muchas. Desde luego, nuestra lengua evoluciona y no podemos hacer las mismas traducciones que antes se hacían: cada día tiene sus clásicos. Pero incluso si traducimos la comedia, debemos saber el nivel de estilo, el vocabulario, etc., que en cada caso es aconsejable. Y si traducimos la tragedia, hemos de verterla en un lenguaje poético, porque, si no, no es tragedia. Pero hay que saber en qué lenguaje poético. Demasiado se ha abusado en España de la tradición barroco-romántica, de un vocabulario poético desfasado y muerto. La tragedia griega debe dar impresión de arcaísmo y distancia, pero no sugerirnos mundos ajenos a ella.

El traductor ha de hacer, en su dominio, la tarea correspondiente al director que coloca a cada actor en su sitio, matiza su gesto, señala la intensidad de su luz: ha de poner en relieve lo que el autor antiguo ponía en relieve, orientar al público en los matices del mensaje. Con instrumentos, en este caso, lingüísticos, distintos de los del original, pero de igual intención. Y ocultándose a sí mismo al máximo: su finalidad no es poner de relieve su propio estilo, su propia intuición poética, su propio sentido del humor. Cuando quiera hacerlo, siempre podrá hacer una pieza, de tema clásico o no, firmada por su nombre. Entretanto, cuando presenta una obra antigua, ha de potenciar esa obra antigua, acercarla al público de hoy. Sobre la base de lo que hay todavía de permanente, subrayado con todos los medios a su alcance.

Decía que hay un segundo nivel en lo relativo al texto. Antes he aludido ya a ello. ¿Hemos de mantener las alusiones a mitos o cosas contemporáneas que el público de hoy desconoce? ¿Ciertas ideas que suenan a triviales o pasadas de moda y que pueden, en un momento dado, provocar una reacción contraria, por ejemplo, la risa en medio del drama?

En todo esto ha de procederse con mucho cuidado. De un lado, una cierta dosis de oscuridad puede ser absorbida: la absorbía ya el público de Atenas, lo dice Aristófanes hablando de Esquilo. Esa visión racionalista según la cual todo debe quedar absolutamente claro, es inadecuada para el teatro antiguo, que vive de mitos, tradicionales o de nueva creación, y que trata de dar visiones generales, lecciones sacadas de sus ejemplos. Glosar cada nombre o cada mito es tan inadecuado como eliminarlos completamente. Conocida la idea general el público admite el detalle, incluso en sus aspectos un tanto misteriosos. Es una convención, como otras tantas.

Pero no me opondría radicalmente a ciertos recortes. Si Antígona racionaliza su postura diciendo que lo que ha hecho por Polinices no lo haría por un marido o un hijo, pues

éstos pueden sustituirse y un hermano no; esto, que viene de una mentalidad tribal muy arcaica, provoca una sonrisa. Y no es esencial. Yo no dudaría en retirarlo igual que la extraña teoría de Atenea, en *Euménides*, según la cual sólo el padre y no la madre es el que ha dado vida al hijo. Otras veces, es forzoso explicar algún punto mediante un adjetivo, una referencia. Y, en la comedia, hay chistes y situaciones que son más o menos traducibles, pero existen ciertos límites en los que una poda prudente es el mejor arreglo.

Se trata, sin embargo, desde mi punto de vista, sólo de pequeños retoques secundarios. Ya he dicho que no me resulta ni legítimo ni necesario traducir la comedia a situaciones contemporáneas, ni retocar ampliamente las tragedias con añadidos y nuevas escenas: ni procedentes de otras obras antiguas ni de la minerva del adaptador. Ya lo dije: el teatro antiguo es simple y debemos educar al público para aceptarlo. Afortunadamente, muchas de las representaciones que hoy día se hacen van por este camino: no mutilan los coros como era tradicional, no suprimen o reescriben en forma de diálogo los monólogos, como era tradicional.

Una obra de teatro antigua, como una obra literaria cualquiera, es un todo muy equilibrado y armónico. Una obra es distinta de otra obra, un trágico es distinto de otro trágico. Esas mezclas, ampliaciones y deformaciones diversas que tantas veces vemos, hacen confusos los perfiles de la obra antigua, le quitan aquello que es propio y característico de ella. Hemos de evitar que el teatro antiguo sea solamente eso, teatro antiguo: es al tiempo, más concretamente, obra de tal o cual autor, de tal o cual tendencia, contenido y forma. La idea de que, quedándonos con lo esencial del mito, da igual la forma que se le dé, escandalizaría a los antiguos, que disfrutaban viendo los matices diferenciales que en una misma leyenda, por ejemplo, la de Electra, introducían los tres trágicos.

Todo esto lo digo, como ya decía al principio –y no se podía esperar de mí otra cosa– desde el punto de vista del filó-

logo helenista, el estudioso de los antiguos textos teatrales. Insisto otra vez: el texto no lo es todo, necesitamos de la colaboración de los hombres de teatro, pues ellos nos pueden decir, incluso en lo relativo al texto, si tal o cual punto del mismo se tiene en pie en la escena o no se tiene y debe ser modificado. La colaboración es indispensable, aunque sea a veces difícil, como ha experimentado cualquiera que haya asistido a las reuniones de Almagro sobre el teatro clásico español. Yo experimenté esta sensación otra vez en Delfos, en el año 81, en el simposio sobre el teatro clásico que organizó el Consejo de Europa, con asistencia de filólogos y hombres de teatro. Pues bien, pese a ello, esa colaboración debe ser promocionada cada vez más. Y tengo la impresión de que estamos en el buen camino, de que las diferencias empiezan a acortarse.

Pero cada uno tenemos nuestro papel y yo, insisto, estoy en el mío cuando quiero reseñar aquí lo que los hombres de mi formación, por otra parte no ajenos al interés por la puesta en escena de las obras, podemos aportar a la misma. Naturalmente, nuestras propuestas son a veces sólo tentativas y deben pasar por la prueba de fuego del escenario. Pero tenemos al menos el derecho, me parece, de hacerlas, pues aparte de que traduzcamos los textos antiguos, hemos pasado la vida estudiándolos. Algo podemos ayudar a lo que creo que es el objetivo común: hacerlos vivir en la escena, traerlos al público moderno, hacerlos comprensibles en el sentido más profundo de la palabra. Solos, no podemos lograrlo. Pero podemos ayudar, quizá.

En primer lugar, confirmamos una serie de descubrimientos de la moderna puesta en escena, en el sentido de que una serie de cosas de la misma eran ya conocidas en las representaciones antiguas. Por ejemplo, el desarrollo de la acción en tres niveles, el techo del palacio, la escena y la orquestra: hoy se admite la existencia de una escena desde el mismo siglo V; remito a alguna bibliografía que doy en nota [3]. O las

diversas entradas del coro: ya por los laterales, ya desde la misma escena (así las Erinis en *Euménides*), ya los dioses olímpicos desde lo alto y los infernales por un pasaje subterráneo que se ve, por ejemplo, en el teatro de Eretria. O el tratamiento de los coros en obras de Eliot y Brecht, entre otros, o su mezcla al mismo nivel con los actores, en tantas representaciones modernas de la tragedia y la comedia: todo esto era ya antiguo.

En efecto, la moderna dirección de escena y la moderna dramaturgia han redescubierto en ocasiones procedimientos teatrales que eran ya antiguos y que continúan siendo efectivos. Otro más es la máscara, que yo no preconizaría como una solución general, pero que en ocasiones es verdaderamente eficaz. Recuerdo a este propósito una representación de la *Samia,* por la compañía del «Dramma Antico», en Delfos en el verano mencionado. Y unos *Persas* franceses, cuyo director no recuerdo ahora, que pudieron verse en la televisión española.

Entiéndaseme bien: hay ganancias de la moderna puesta en escena que son irrenunciables, nuevas claves para interpretar la obra antigua. ¿Quién podría renunciar hoy a la luminotecnia, por ejemplo? Ciertas ingenuidades de la escenografía de un Esquilo –por ejemplo, el balancín con que hacía entrar y salir a las Oceánides y a Océano en los *Persas,* el gigante en cuyo pecho se escondía el titán en dicha obra– parecen excesivas para hoy. Y de otra parte, lo mismo que hemos de renovar nuestros textos conforme el lenguaje y el estilo se renuevan, pues si no no llegarían o llegarían con disonancias al público, igual hay que renovar la dirección y toda la puesta en escena y la elocución de los actores. No es lo mismo un Shakespeare victoriano que la larga serie de Shakespeares que se vienen representando hasta hoy mismo.

Esto es claro. Pero igual que la evolución de la puesta en escena ha redescubierto cosas de la puesta en escena de los griegos válidas todavía, de igual manera podría pensarse en

ensayar algunos de sus otros recursos. Siempre me ha extrañado, por ejemplo, que se desaproveche casi siempre la estructura antistrófica de los corales: la bella simetría de un semicoro respondiendo al otro, de ambos cantando al unísono en ocasiones. Simetría que, por supuesto, la música y la coreografía deberían resaltar. Y como digo esto podría decir otras cosas, aunque siempre arriesgándome a proponer el ensayo de cosas que quizá se han ensayado ya aquí o allá: el *ekkyklema* o plataforma rodante que saca a escena los cadáveres, la *mekhané* o «máquina» que trae a los dioses, la llegada de las divinidades infernales por un hueco en el centro de la orquestra.

La puesta en escena griega no era realista, seguía una serie de convenciones. En realidad, esta tradición es la que, con unos retoques u otros, seguimos. El problema es si las mismas convenciones resultan o si hay que introducir otras o si todo es cuestión de la educación teatral del público. Sin duda las tres cosas son ciertas y se trata de experimentar con imaginación.

Ningún texto se agota en una sola lectura, ninguna puesta en escena es definitiva. Los nuevos textos y las nuevas puestas en escena no tienen derecho, me parece, a introducir nuevas ideas en la obra antigua; para eso está la creación original. Pero del innúmero complejo de posibilidades que aquéllas encierran pueden destacarse unas u otras. Y unas mismas pueden «traducirse» más o menos acertadamente. Debemos experimentar, luchar por hacer vivo y visible un mensaje obliterado por los «ruidos» –en terminología de teoría de la comunicación– que se introducen por obra del tiempo y el espacio. Siempre sobre la base de que hay un núcleo común que es permanente, que sólo espera a ser vuelto a la vida, como Blancanieves, por obra conjunta del autor del nuevo texto y del de la nueva puesta en escena.

Ni lo uno ni lo otro se improvisa. Hay que conocer, de un lado, las exigencias literarias de la dramaturgia de hoy y las

exigencias de la puesta en escena de hoy. Pero además, por mucho que consuma nuestro tiempo, no podemos pasarnos sin la lectura de tanta y tanta bibliografía sobre las obras antiguas. Solo ésta nos hará ver las profundas diferencias de los tres trágicos o lo que es la comedia de Aristófanes, o la de Menandro, o la de Plauto. Nos hará ver la intención de cada pieza. Y luego está la bibliografía sobre lo que sabemos de la puesta en escena de los antiguos, que no debe ser un dictado para nosotros, pero que debemos conocer. ¿Cómo poner en escena a Esquilo, por ejemplo, sin haber leído el *The Stagecraft of Aeschylos* de O. Taplin [4], a los trágicos en general sin tener noticia del libro de Albini [5] o a Aristófanes sin conocer *The stage of Aristophanes* de C. W. Dearden? [6]. Obras como *The History of the Greek and Roman Theater* de M. Bieber o como los libros de Blume, Webster, Pintacuda sobre las representaciones antiguas [7] resultan indispensables. Ni podemos pasarnos sin libros que ilustran mediante la cerámica las representaciones antiguas, así el de Trendall-Webster [8]. Ni, *menos aún, sin los* que explican la historia de las representaciones modernas, de los diversos ensayos orientados a encontrar soluciones para poner en escena el teatro antiguo. Me quiero referir, por apuntar unas cosas mínimas, al libro ya antiguo de Cillemi sobre las representaciones teatrales en Grecia [9], al de Pintacuda sobre las de Italia [10], a dos volúmenes de *Dioniso* [11] dedicados a estos problemas.

Pero esta erudición de base, que es necesaria, tan necesaria a los que se ocupan de los textos como a los que se ocupan de la puesta en escena, no debe notarse. El producto final debe ser limpio, alegre, sin pedantería. A veces se juzga mal lo que es la erudición, se descalifica como algo propio de otro mundo, no del de la presentación en escena. Notable error. La erudición no es, no debe ser un fin en sí; es una vía para el conocimiento, para la comprensión. Sin ella no quedan más que la intuición, que puede acertar pero también puede fallar, y, con frecuencia, la improvisación y el error.

El teatro antiguo ha sido importante en la historia del teatro: en diversos períodos se ha constituido un modelo, en catalizador para la evolución de todo el teatro. Y es, quizá, el más original y el más permanente a la vez de todos los géneros literarios creados por los griegos. Nos ha llegado a través de unas pocas piezas, en realidad de una antología de obras casi todas excelentes. Llega todavía a nuestro público, aunque la tarea de establecer el canal de comunicación es tan delicada como vamos viendo. Debe abrirse mediante la colaboración de diversos especialistas, de entre los cuales los que nos ocupamos de los textos somos solamente una parte. Y las nuevas versiones no deben ser ajenas a nuestro mundo, deben utilizar sus recursos, su lenguaje. Pero al servicio de algo que es permanente. A partir de aquí, las conexiones con los problemas actuales del hombre, variantes de los problemas de siempre, las establece fácilmente el espectador. Aunque, por supuesto, no de una manera monolítica, como no son monolíticas, sino cambiantes y subjetivas, inevitablemente, las versiones y puestas en escena que se le ofrecen.

Lo que no se puede, pienso yo, hacer, es ir más allá de los originales precisando en el sentido de la actualidad lo que dejan abierto para su público y para todos los de las edades posteriores. Ni ofreciendo versiones puramente personalistas, ni otras dentro de ideologías diversas.

Todo esto que digo deja, naturalmente, vastas lagunas que cada cual colmará a su manera: se trata tan sólo de unas líneas generales, del punto de vista de un filólogo helenista aficionado al teatro no sólo como objeto de estudio, sino también como experiencia viva. Ha de ser completado, naturalmente, con otros puntos de vista. Añado que pienso que se está en el buen camino, que junto a cosas cuya crítica he hecho se encuentran hoy en los escenarios, fuera de España y en España, cosas excelentes; aquí en Mérida se ha tenido ocasión de ver algunas.

Lo que *sí* quiero testimoniar, porque es algo que he vivido personalmente, es cómo el teatro antiguo llega a públicos

dispares y aparentemente no preparados, dispersos en nuestra geografía. Contra los escepticismos que a veces se manifiestan, yo he visto representaciones a base de traducciones apenas retocadas, puestas en escena por grupos de estudiantes sin duda con las naturales deficiencias, que arrastraban literalmente al público, que lo hacían vibrar. Ahora bien, la comunicación entre la escena y el público es precisamente aquello a que debemos aspirar, no a unos aplausos de cumplido [12].

Mi impresión es que, en ocasiones, el público menos sofisticado y más popular, ajeno a las elites intelectuales y a los cenáculos de moda, está, en ciertos aspectos, más próximo que éstas al teatro griego. Capta esas grandes y simples emociones del dolor y de la muerte, capta el humor popular y nada sofisticado de Aristófanes. Quizá no ha pasado por tantas interpretaciones, tantos cambios ideológicos que introducen velos y matices. Mi impresión, pues, sobre las posibilidades del teatro antiguo hoy día es optimista. Siempre que se mantenga en la gran tradición antigua: como espectáculo al aire libre y de festival, de formas claras y nítidas, espectáculo poético, coreográfico y musical al mismo tiempo. Como enseñanza más que como problema, como sugerencia respecto a nuestros problemas más que como receta directa aplicada a los mismos.

Conviene, eso sí, ampliar el repertorio. Tres o cuatro temas se llevan siempre la parte del león. Podrían proponerse varias fórmulas. Por ejemplo, la de organizar cada año un ciclo sobre un autor determinado. O la de reinstaurar el sistema del concurso teatral, que es como se realizaban las representaciones en Atenas: sería útil conocer de esta manera la opinión no sólo de los críticos, sino también del público. Otra fórmula podría ser la de poner en escena, al lado de versiones fieles de las obras antiguas, las grandes producciones modernas que dan nueva vida a los antiguos temas: las de un Anouilh, un Brecht, etc.

Éstas y otras son mejoras que podrían proponerse. Pero no sería justo olvidar decir que los festivales de Mérida, con sus altos y bajos, han prestado a lo largo de un período de tiempo considerable un excelente servicio al teatro antiguo y a nuestra cultura. Y que el festival de 1985, más nutrido y cuidado que nunca y con algunas representaciones de primer orden, significa hasta este momento un hito culminante.

Pensando otra vez en el futuro, lo que es claro que debe evitarse es la improvisación. Un festival debería estar organizado con al menos un año de antelación. Y siempre con una colaboración cuidadosa de los distintos especialistas, sin pisarse los terrenos. Hay luego otro punto delicado: si es preferible el actual sistema según el cual las compañías ofrecen sus obras, a veces sin demasiadas especificaciones porque hasta no tener noticia de la aceptación no pueden embarcarse en compromisos, o si es mejor el otro sistema, por el cual es el mismo Patronato o el organismo que sea el que planifica y organiza un festival encargando las colaboraciones. No oculto que, como he dicho en otros lugares, yo sería partidario de este último sistema.

El teatro antiguo continúa vivo: el hecho de que se represente y se aplauda, el hecho de que sigamos discutiendo sobre sus problemas, lo certifica. Y debe continuar viviendo, haciéndose cada vez más fiel y, al tiempo, más ajustada a los tiempos, la comunicación entre el antiguo dramaturgo y el público moderno. Tarea nada fácil, que exige la colaboración de todos y que por otra parte no admite definiciones categóricas, sino que deja un amplio margen de libertad. Que excluye, de todos modos, determinados errores contra los que he querido poner en guardia.

Que no se nos diga, como se dice a veces, que el teatro griego se representa no para los helenistas, sino para todos. Esto es verdad, pero no es un argumento para falsificarlo. El pueblo comprende más de lo que a veces se piensa. Esto lo saben bien excelentes directores y actores que han vivido y viven el

teatro. Hay, eso sí, que ayudarle. Para eso estamos todos los que, desde un punto de vista u otro podemos contribuir a mejorar esa comunicación de la que he hablado. Y también los que, justamente, están para criticar nuestra labor.

Texto y espacio dramático son, así, dos elementos de lo mismo. Sólo conjuntándolos puede lograrse mantener el teatro antiguo siempre vivo y actual, siempre fiel y siempre renovado. De nosotros depende lograrlo en la medida en que la empresa es hacedera. Siempre habrá matices, críticas, avances y retrocesos: pero un nivel medio cada vez más alto sí puede lograrse, me parece. Las líneas fundamentales son claras.

LAS REPRESENTACIONES CLÁSICAS EN ESPAÑA: ALGUNAS REFLEXIONES Y EXPERIENCIAS

En el volumen dedicado a Giusto Monaco, que tanto, tantísimo ha hecho dentro de la gran tradición italiana de las representaciones del teatro clásico, parece oportuno dar una noticia sobre las representaciones que en España vienen haciéndose. Voy a centrarme en mi propia experiencia sobre el tema y concretamente en las puestas en escena, con textos míos (a veces en colaboración), de la *Asamblea de las Mujeres* de Aristófanes, el *Hipólito* de Eurípides y la *Orestea* de Esquilo a partir de 1982. Pero la puesta en escena de estas obras ha de ser colocada dentro de la problemática de las representaciones del teatro clásico en general y, más concretamente, de lo que viene haciéndose en España en este terreno. Aunque está muy lejos de mi intención, aunque sólo sea por razones de espacio, presentar un catálogo completo de estas representaciones en España, ni siquiera en los últimos años.

Los comienzos están en los años treinta: cito, sobre todo, la *Medea* en traducción de don Miguel de Unamuno, puesta en escena por Margarita Xirgu, que alcancé a contemplar, de niño, en las escalinatas del neoclásico Palacio de Anaya, en Salamanca. Luego la tradición fue continuada, a partir de los años cuarenta, por la compañía que dirigía don José Ta-

mayo y que presentaba adaptaciones de los clásicos griegos obra de don José María Pemán, conocido poeta y dramaturgo de formación clasicista. *Antígona, Edipo Rey* y la *Orestiada* fueron representadas una y otra vez en los teatros romanos de Mérida y Sagunto y en teatros cerrados en Madrid y otros lugares. Los mejores actores y músicos españoles del momento intervinieron en estas representaciones.

Muchas son las críticas que se les pueden hacer (recuerdo la mía, a la *Antígona*, en «El Español» del 2-6-1945), pero no cabe duda de que estas representaciones descubrieron en España, para el gran público, el teatro clásico e hicieron posible todo lo que ha venido después. En realidad, Pemán-Tamayo (o Tamayo-Pemán) seguían una tradición española barroca y efectista. El lenguaje grandilocuente, el sentimentalismo, las grandes masas de «extras» atraían a un público ávido. Por una parte, las monodias eran cortadas, los corales reducidos; la simplicidad del teatro clásico era sacrificada a esos efectismos y a un cierto popularismo de tipo tradicional. Eso sí, había un buen manejo de los artificios teatrales, buenos actores, a ratos buena poesía, aunque, ya digo, de un tipo entre neoclásico y barroco más que puramente antigua. Toda esta tradición surgió en torno al teatro romano de Mérida, aunque se difundió por todo el país. Mérida sigue estando hoy día en el centro de las representaciones clásicas españolas.

En algún momento, hubo en España conocimiento de las representaciones griegas: me refiero a Rondiris, representaciones que tuvieron lugar en Mérida y Madrid en 1963 y que causaron honda impresión por lo ajustado del tratamiento de los corales y por la simplicidad helénica: ello pese a que se hacían en griego moderno que, naturalmente, el público no entendía. Pero puede decirse que estas representaciones, pese al impacto que causaron, no influyeron grandemente, al menos de momento, en las puestas en escena que se hacían en España. Luego últimamente sí que ha influido lo que se hace en Grecia y directores como Evangelatos, Lazanis,

Doufexis y otros: de eso hablaré luego. Y lo que es verdaderamente lamentable es la escasa o nula influencia de las representaciones italianas promovidas por el «Istituto del Dramma Antico», que rarísimamente han podido verse en España.

Pero ocurrió que, de una parte, la tradición de Pemán-Tamayo lógicamente fue agotándose y además quedaba desfasada frente a las corrientes teatrales más en boga; que, de otra, los filólogos que estudiábamos el teatro clásico buscábamos un modelo que fuese al tiempo accesible al público y fiel al original; y que, además, existía ahora una verdadera demanda por parte del público de más y más puestas en escena de teatro clásico. Sin duda los espectáculos teatrales de Grecia e Italia (entre otros países), cuyo eco llegaba a España de una u otra manera, influían en esto. En realidad, las representaciones de teatro clásico están haciéndose más y más frecuentes a escala internacional, están en el centro de festivales que se crean en todas partes y que a su vez las exigen.

Me bastará referirme, en este contexto, a los festivales de Atenas y de Delfos en el verano de 1985. Allí han podido verse unos *Persas* del Teatro de Stuttgart, una *Antígona* de los esquimales de Alaska (el «Perseverance Theater») y otra india (del «Avadh Theater Group»), una *Lisístrata* griega (del Teatro de Calamata), nada menos que tres *Troyanas* (las japonesas de Tadashi Suzuki, las del «Schwerin Theater» de la R.D.A. y las griegas de Yannis Tsarouchis), un *Edipo* de La Mamma («Oedipus Myth Dance Theater»), otro *Edipo Rey* yugoslavo (del «Pralipe Theater»), una *Paz* del «Amphi-Theater» griego, unos *Acarnienses* también griegos del «Art Theater» y todavía una *Medea* del «Karezi-Kazakos Theater Group» griego. Todo esto en Delfos y en Atenas, donde había otras representaciones más.

Es bien claro que las representaciones del teatro griego y latino se internacionalizan y se presentan ante todos los pú-

blicos por obra de traductores y adaptadores, directores, actores, músicos de todas las culturas. Todo esto encierra una gran riqueza cultural, es una nueva oportunidad que al teatro clásico se le ofrece para exponer su mensaje. Al mismo tiempo, qué duda cabe de que esta nueva situación ofrece riesgos y abre una amplia problemática sobre qué pretendemos con estas representaciones del teatro antiguo y cómo deben hacerse.

España no podía escapar a este nuevo ambiente internacional, dado, sobre todo, que no tiene una sólida tradición en este campo como la tiene Italia. La escena de Mérida, por poner el ejemplo central y típico, ha estado abierta a puestas en escena muy diversas. Entre ellas, griegas e italianas. Hemos visto los últimos años representaciones griegas como los *Caballeros* de Lazanis (1984), un *Fiestaristófanes* de Doufexis (1985), una pieza de inspiración plautina titulada *Comoedia* (del «Teatro di Roma»). Quizás pueda decirse que no siempre se ha traído a España lo mejor de los esfuerzos realizados en Italia y Grecia para hacer vivir de nuevo los clásicos griegos: las dos últimas piezas citadas entran dentro de esa moda del *collage* y de utilizar las piezas antiguas más bien como pretexto para introducir, con desigual fortuna, ocurrencias contemporáneas de autores, directores y actores.

Naturalmente, han continuado las representaciones españolas. En ellas ha habido de todo. Quiero referirme, siquiera sea de pasada, a representaciones ya antiguas, de fines de los años cincuenta (en Mérida y en diversos lugares) de mis traducciones del *Edipo Rey* y el *Hipólito,* fundamentalmente con actores no profesionales, estudiantes, que me convencieron, por la reacción del público, de la viabilidad de un teatro clásico ajustado al original y, sin embargo, vivo. Otras veces se ha seguido más o menos la línea de Pemán-Tamayo, a veces con buenos actores: así en el caso de una *Medea* de Schroeder del 1979, que renunciaba a presentar lo más bello de Eurípides (por ejemplo, el monólogo de la protagonista)

e introducía lo más efectista de Séneca y del propio adaptador; o de unas *Troyanas* de Canseco en 1984 que fundían *Hécuba, Troyanas* y otras cosas más. O se ha procurado presentar una versión fiel del original, pero con una presentación muy intimista y poco oral, así en el caso del *Edipo Rey* de García Calvo, presentado en Mérida en 1982 por José Luis Gómez. Otras veces, al contrario, se han presentado adaptaciones que poco tenían que ver con el original y sin mayor interés: así un *Anfitrión* de Juan Pedro de Aguilar (1984) y una *Lisístrata* de Martínez Mediero (1981). Con esto no está completa la enumeración: pienso en las *Bacantes* de Fernando Savater (1978) y en la *Electra* de Santiago Paredes (1984), entre otras obras.

Hay que tener en cuenta que, como decía antes, en España existe hoy un mercado, por así decirlo, para el teatro clásico: sobre todo en los festivales de verano. Obras estrenadas en Mérida y otras más se ponen también en escena, con frecuencia, en los teatros romanos en Sagunto y Málaga (y hay representaciones escolares en el de Segóbriga, cerca de Madrid), en el anfiteatro de Itálica, en el teatro griego de Montjuich, en Barcelona, y al aire libre o en teatros cerrados en lugares numerosísimos. Por ejemplo, el *Hipólito* (que por capricho de la primera actriz y directora de la compañía fue rebautizado *Fedra*) que presenté en Mérida en 1984, recorrió prácticamente toda España: Alicante, Segovia, Albacete, Valladolid, Soria y tantos y tantos lugares más. Piénsese que, sólo en Madrid, en los festivales organizados por el Ayuntamiento, ha habido más de un mes de representaciones en siete lugares diferentes, a más de algunas aisladas en otros más. Claro que no sólo se trata de teatro clásico antiguo, también de teatro clásico español, teatro internacional en general, ballet... Pero el teatro grecolatino ocupa un lugar importante.

Sobre todo en el templo de Debod, trasladado a Madrid del Sudán y que compone un escenario más o menos clásico,

y en el gran patio del antiguo Cuartel del Conde Duque, hay todos los veranos varias representaciones clásicas. Por allí han desfilado, desde 1982, los *Acarnienses* y la *Paz* de Aristófanes (más el *Fiestaristófanes* antes mencionado), la *Asinaria* de Plauto, la *Asamblea* de Aristófanes, la *Medea*, el *Hipólito* y las *Troyanas* de Eurípides, la *Orestea* de Esquilo. Hay que decir que las características de estas representaciones son muy diferentes y que algunas (así la *Asamblea* de Alberto Miralles, en 1984, vulgar y chabacana) yo no las suscribiría. Pero no hay duda de que poco a poco va creándose una tradición y que el público está a su lado. Bástame decir que la *Orestea* de que luego hablaré atrajo al templo de Debod, en 1985, a más de 6.000 personas en las ocho únicas representaciones que nos fueron concedidas. Y que la *Asamblea* que presenté en 1982 en Mérida estuvo luego poniéndose en escena durante un mes, en enero-febrero de 1983, en un teatro de Madrid.

Con lo dicho hasta aquí no he hecho, sin embargo, otra cosa que comenzar a perfilar las circunstancias en que hemos de movernos quienes intentamos llevar al público contemporáneo las antiguas piezas teatrales griegas y latinas. Intentamos encontrar la fórmula que haga que su mensaje alcance, en la mayor medida que sea posible, a un público de una formación cultural diferente. Y hemos de hacerlo colaborando con directores y hombres de teatro de una formación que tampoco es la nuestra. Y en un ambiente en que el teatro clásico grecolatino es sólo un elemento dentro de un *melting pot* en que entran formas teatrales muy diferentes: de cronologías y países diversos, representando ideologías de lo más variopinto.

El panorama ha cambiado. En Italia, el «Istituto del Dramma Antico» ha constituido una tradición sólida, que evidentemente se hace sentir, aunque a su lado surjan fórmulas diferentes para poner en escena el teatro antiguo (he aludido arriba a la *Comoedia* del «Teatro di Roma»). En

Grecia, que ha promovido espectáculos espléndidos, de antigua simplicidad, con una vuelta a potenciar la función del coro, hallamos de cuando en cuando cosas que se desvían de esa tradición. Nada logrado es, me parece, el *collage* del *Fiestaristófanes,* vulgar y chabacano, infinitamente menos atractivo para el público que el original griego. Y en una *Lisístrata* representada en Delfos en el verano del 1985, cuyo texto, por lo demás, reproduce el original, vimos cosas tan bizarras como un coro formado por una especie de gangsters de Chicago en los años 30, coro que ya salía de una trampa en el suelo ya de las metopas del templo. ¿Es esto realmente necesario para llevar al público un mensaje permanente o son recursos de los que no conocen bien ese mensaje y desconfían de que, sin tales artificios, puedas ser captado?

Pero el problema no solamente está en las desviaciones innecesarias y poco afortunadas, como éstas y otras paralelas en España a las que he hecho somera alusión. En realidad el problema es más profundo y, posiblemente, admite soluciones diversas, no una única. Las piezas que yo he presentado en España y a las que he aludido al comienzo de este trabajo están, por decirlo así, en la línea clasicista, la seguida por el movimiento de renovación del teatro antiguo en Grecia e Italia y que encuentra paralelos igualmente en otros lugares. Querría hacer ver cuáles son las características de esta línea en las piezas que yo he presentado. Y el problematismo, pese a todo, de su situación. Pues ya he dicho que las cosas no son tan simples. Existe, ciertamente, un sector desinformado sobre el teatro antiguo, que utiliza como puro pretexto o que subordina a oportunismos: a veces, con grave daño para su transmisión al público moderno. Pero, de otra parte, es bien claro que el teatro antiguo ha servido de fuente de inspiración para la dramaturgia moderna y que los modernos directores y actores pueden aportar mucho a su comprensión y transmisión. Y queda el problema abierto de en qué medida una traducción literal del

texto es la mejor traducción. Como decía, existen posiblemente soluciones diversas. Quiero, simplemente, colocar las que he seguido dentro de las que son posibles. Ver lo que una línea clasicista y fiel ha de hacer para dejar vivo el mensaje del poeta antiguo. Para no hacer arqueología ni falsificarlo tampoco.

Hay, en realidad, dos temas a tocar en este contexto: el de en qué consiste la línea no clasicista, en qué medida está justificada y en qué debe consistir; y el de cómo se justifica a su vez la línea clasicista y en qué debe consistir exactamente.

Al hablar de línea no clasicista no me refiero solamente a una serie de productos teatrales que, con los méritos que tengan (y desde luego los tienen), sufren demasiado de la escasa información de adaptadores y directores, de su tendencia a plantar su *ego* en medio de la escena, de su oportunismo. Estos productos teatrales no tienen gran razón de existir; una mejor colaboración entre los estudiosos del teatro antiguo y los hombres de teatro de hoy debería hacerlos desaparecer. Pero junto a ellos encontramos bellas representaciones de obras antiguas que, sin perder lo esencial del antiguo mensaje, lo renuevan y actualizan. En cierto modo, están a medio camino entre una obra nueva digna de ser firmada (como hay una *Antígona* de Anouilh o de Brech al lado de la de Sófocles) y una adaptación como las que modestamente otros proponemos. Creo que representan una fórmula que hay que aceptar, que contribuye a promover la influencia y la vitalidad del teatro antiguo. Solamente, al lado de esta fórmula la otra, la que he llamado clasicista, está también justificada; constituye, pienso, o debe constituir el núcleo central de las representaciones del teatro antiguo. A su lado estas otras representaciones son ensayos diversos para una renovación del mismo, próximos, como digo, a la creación de nuevas obras dramáticas sobre la base de las antiguas.

Pondré algunos ejemplos. En el festival de Delfos de 1985 se vieron varios ensayos de esta fórmula: sin duda más de los que voy a citar, no pude presenciar todas las obras. A su vez, responden a varios modelos diferentes.

En una ocasión, la representación de los *Persas* por el teatro de Stuttgart, se trataba de una traducción fiel al alemán del texto de Esquilo con una presentación en escena ambientada en las guerras del Imperio Austro-húngaro y de Alemania. El coro (femenino) se viste con las galas de los bailes de sociedad de la época de entreguerras; pero en ocasiones los trajes se vuelven y presentan un aspecto militar. Darío, cuando es evocado, entra en un armón de artillería cubierto de banderas. La intención es obvia: la representación alude al imperialismo de la Alemania del kaiser (y, por implicación, de la de Hitler) y a su consecuencia: la gran derrota. Todo realizado de manera impecable.

Muy diferentes fueron las *Troyanas* de Suzuki. Aquí la obra griega ofrece el paradigma de la derrota del Japón y la ocupación americana. Un espectáculo bello y magnificente. Pero en esta ocasión se trata así de una nueva obra. Nos movemos entre el Japón derrotado y la Troya ocupada. Una mujer japonesa, sola y errante, incorpora a ratos a Hécuba, a ratos a Andrómaca. Bárbaros guerreros violan a Andrómaca (¿son samurais o americanos, o griegos?) destrozan a su hijo, un muñeco de trapo. Jizo, el dios que guarda a los niños, permanece bello e inmóvil durante todo el desastre, para luego derrumbarse. Hécuba o la mujer japonesa sufre un ataque de histeria al no poder realizar la ceremonia del té. En realidad, nos hallamos en los límites de lo que es una obra nueva.

Suzuki habría podido, quizá debido, firmarla, como Anouilh o como Brecht, entre tantos otros. Pero quizá este punto no tenga tanta importancia. Hay toda clase de grados intermedios. Así, en la *Antígona* esquimal, relativamente fiel, parece, pero con un Tiresias que es un shaman esqui-

mal, con todo el ambiente del mundo esquimal de las tiendas, *la pesca, la larga noche, el frío.*

Todo esto es bello y sugestivo, hace ver en definitiva que los temas y las emociones de los griegos son eternos, se aplican a situaciones bien diversas. El único problema es que tiende a convertirse en único modelo de la representación trágica. Y suprime en definitiva el texto: un texto en esquimal o japonés no es para nosotros un texto. Suzuki decía, en el coloquio de Delfos, que el teatro griego es como una momia y que ésta es la única manera de resucitarlo. Esto, creo, no es cierto. Y enlaza con ideas que se levantan, a veces, como un obstáculo a toda representación de tipo clasicista que trate tan sólo de recrear la obra antigua, de hacerla accesible al público moderno.

Efectivamente, el verdadero problema para poner en escena hoy día el teatro antiguo griego y latino es el de cómo hacerlo vivir ante nuestro público. Hay el problema de si realmente es ello posible o es de todo punto necesario que las obras sean enteramente reescritas, a base de *collages,* cortes, adiciones, presentadas en un ambiente histórico distinto, alteradas totalmente en su lenguaje teatral y en su expresión verbal. Mi respuesta es que, con diferencias de matiz, la fórmula que necesitamos existe, y está dada en tantas representaciones de Italia, de Grecia, de España también, entre otros países. No hace obstáculo a que se hagan también nuevas versiones como las aludidas. Pero niega que sean el único sistema. Y objeta a alteraciones caprichosas a que también hemos aludido y en las cuales hay bastante de ignorancia y bastante de divismo.

No voy a expresarme largamente sobre los problemas teóricos y prácticos que se nos presentan cuando queremos poner en escena una obra antigua y pretendemos que sea sentida y vivida por el público, que mantenga vivo para éste aquello que su mensaje tiene de permanente. En realidad, y prescindiendo de escritos míos antiguos, como mi crítica a

la *Antígona* de Pemán a que antes hice referencia, me he manifestado en dos ocasiones con cierta detención sobre este problema. Me refiero a un trabajo titulado «Hagamos teatro clásico en nuestros teatros clásicos», que reproduce una conferencia dada en Mérida en un simposio en 1980 [1] en que yo arremetía contra las mediocres adaptaciones que a veces se presentan; y a un trabajo posterior titulado «Text and staging in perfoming classical Drama», leído en las «I Jornadas Teatrales de Mérida» (agosto de 1984) y (con modificaciones sensibles) en el «International Meeting of Ancient Greek Drama» (Delfos, junio de 1985) [2].

Pero sí he de dejar aquí constancia de impresiones personales recogidas en éstas y otras reuniones y con el contacto mismo con los hombres de teatro. Ya decía yo en el título que iba a hablar de experiencias personales. He de recordar que yo empecé a presentar teatro griego, con ayuda sobre todo de actores no profesionales (pero también conté a veces con la ayuda de profesionales tan distinguidos como Anastasio Alemán, en el *Edipo Rey)* allá por los años cincuenta y sesenta. Pensaba yo que las representaciones debían ser despojadas de la carga retórica y efectista que las acompañaba en España, que había que revalorizar el papel de los coros, que la simplicidad de los monólogos y las escenas de dos actores podía ser seguida por el público, que una cierta dosis de oscuridad podía ser absorbida por éste, como ya lo era por el de Atenas según cuenta Aristófanes (se busca la comprensión de conjunto, no la de cada uno de los detalles).

En suma, presenté el *Edipo Rey* y el *Hipólito* de que antes hablé, en versiones con mínimos retoques, con una dicción poética, y puse estas obras en escena con esa valorización de los corales y la danza de que antes hablaba. Con cierta sorpresa, vi que estas versiones, presentadas con medios económicos modestos, hacían vibrar no sólo al público universitario de Madrid, sino al público rural de lugares de Valencia, Galicia y Extremadura. Con cierta ingenuidad, pensaba yo

que ésta era la fórmula que debía ser aceptada y difundida. Más tarde vi que las cosas no eran tan fáciles. Y eso que, tras un largo lapso de tiempo, una presentación, sobre las mismas bases, de la *Lisístrata* en las Universidades de Madrid, de Granada y de Murcia reforzó mi optimismo sobre el tema (las representaciones tuvieron lugar en 1978).

Fue, realmente, desde que comencé a asistir a diversas reuniones sobre el tema del teatro antiguo en las que participaban, junto con nosotros los profesores o filólogos, algunos «hombres de teatro», cuando comencé a reparar en los problemas teóricos de la puesta en escena de las piezas antiguas, así como en las discrepancias de los primeros respecto a los profesionales del teatro, directores sobre todo. Me refiero, para empezar, a los simposios que se celebran en Almagro sobre el teatro clásico español (asistí a los de septiembre de 1980 y 1981): los problemas de las representaciones de este teatro son aproximadamente los mismos. Luego, a los simposios de Delfos, el antes citado de 1985 y el anterior de 1983. También al de Mérida de 1984, al que ya hice referencia. Se han publicado las *Actas* de los dos simposios de Almagro [3] y pienso que es ilustrativa su lectura, como sin duda lo será también la de los de Delfos de 1985, cuando salgan a la luz.

En estas reuniones y en muchas otras se puede tocar con las manos la praxis de los hombres de teatro de hoy y las teorías que, con grados de radicalismo mayor o menor, según los casos, sostienen. En definitiva: contra lo que un filólogo como nosotros esperaría, el director de escena es para ellos el personaje más importante, seguido de los actores: en ningún caso el autor antiguo, cuyo conocimiento con frecuencia se improvisa. Ellos saben –dicen– cómo reacciona el público y nosotros no (y en esto pueden a veces tener razón). Saben, también, que hay varias «lecturas» de un texto antiguo y que se puede acudir a unas u otras según lo que se quiera destacar. Saben que la literalidad puede producir

reacciones distintas de las pretendidas, etc., que el texto no lo es todo, ni mucho menos, en una representación. En todo esto hay, insisto, mucho de cierto; no dudo que nosotros tenemos cosas que aprender. Pero un filólogo no es un mero erudito, como a veces se dice en esas reuniones; se ocupa precisamente de la comprensión del texto antiguo y, por ello, sus conocimientos son esenciales si se pretende llevar ese texto al público de hoy. Y un director no debe ser un «creador», como ellos dicen a veces, más bien un recreador. Y el texto es importante, esencial, la tendencia a centrarlo todo en la puesta en escena y en la labor del actor empobrece el teatro antiguo, lo vuelve al preteatro de que nació.

Todo esto impone, exige, una colaboración activa entre uno y otro sector. Esto se ha llevado a veces a cabo así en la elaboración de los textos por parte del «Istituto del Dramma Antico». Yo he intentado hacerlo en estos últimos años cada vez más, con éxito desigual. La colaboración es a veces difícil, luego daré detalles.

En los casos más delirantes, ciertos hombres de teatro actuales desechan toda ayuda del filólogo, que es después de todo el que conoce los textos antiguos y sabe qué quieren decir, qué pretendían sus autores. Suplantan al autor. Recuerdo la frase de un conocido director español en una de las reuniones de Almagro: «Cuando pongo en escena a Calderón, Calderón soy yo» («yo creía que era un señor del siglo XVII», contesté).

Pero quizá no sean tan interesantes las anécdotas y excesos verbales como el hecho de que estos encuentros (que, pese a todo, han acortado las distancias) nos han abierto a la comprensión del problema.

Tratamos de que las representaciones que organizamos transmitan al público moderno aquello que sigue siendo válido y permanente en el mensaje antiguo. Pero, de una parte, nuestros conocimientos sobre la puesta en escena antigua, la danza, la música, son escasos. De otra, hay cosas

perecederas o incomprensibles que, si nos empeñamos en mantener, ponen en riesgo el total de la representación. Todavía el lenguaje verbal y teatral que manejamos tiene que basarse en el principio de lograr resultados comparables a los que lograban las representaciones antiguas, pero para ello tenemos que modificar a veces ese lenguaje, para hacer que el público responda a él. No podemos ir radicalmente contra sus hábitos, pretender que reaccione de una manera a la que no está habituado. Aunque, de otra parte, hemos de educar a ese público, poner en juego recursos nuevos para él, aunque sean antiguos, y habituarle a producir respuestas adecuadas.

Entre la arqueología y la falsificación (cuando ofrecemos algo que nunca ofreció el autor antiguo) nos movemos en un estrecho límite, en el filo de una navaja. Nunca lograremos transmitir en un 100 por 100 lo que el autor antiguo transmitía; se trata de una cuestión de tanto por ciento, de transmitir el máximo posible. Y no hay una fórmula única, los acentos pueden variarse, las fórmulas para lograr esa transmisión también. Y puede haber más y más ensayos para avanzar por este camino. En los trabajos antes aludidos me he expresado con más detalle sobre este punto vital.

La conclusión, de todos modos, es relativamente optimista, sobre todo si acudimos al juez al que, en definitiva, debemos acudir: al público. Éste puede gustar, sin duda, de las nuevas presentaciones originales del teatro griego, cuando están hechas con talento. Pero gusta también de las representaciones de tipo clásico, aquellas en que los actores salen vestidos de griegos, se habla de mitos y de temas griegos, se intenta reproducir en cierto modo, aunque sea a través de traducciones, el lenguaje verbal y teatral de los griegos. Son representaciones que no aluden directamente a los problemas contemporáneos: pero sí por implicación, pues el tema griego, si de verdad es universal, hace pensar sobre el presente.

Todo esto quiere decir que en una representación clásica no basta reproducir literalmente un texto griego o latino y ponerlo en escena de la manera que pensamos que los antiguos lo ponían: todo debe ser repensado, la colaboración con los hombres de teatro es importante. Pero ciertos vicios procedentes de un mimetismo de hábitos contemporáneos o tradicionales, de desconfianza en la capacidad de comprensión del público, de divismo y, a veces, de ignorancia, deben ser extirpados. En la escena española pesan todavía demasiado, en ocasiones. Y la moda universal de las recreaciones favorece, sin querer, ese prejuicio de que por sistema hay que pasar por alto al autor antiguo, introducir alusiones modernas, ampliar, recortar, fundir. Las más veces no es necesario.

Pero no pretendía hacer aquí una exposición teórica, ni tampoco dar un inventario completo de las representaciones españolas ni criticarlas en detalle. Sólo quería ofrecer a grandes rasgos el panorama dentro del cual hay que colocarlas. Y, dentro de ellas, dar una pequeña noticia de las tres obras en cuya presentación en España en estos últimos años he intervenido: la *Asamblea* de Aristófanes, el *Hipólito* de Eurípides, la *Orestea* de Esquilo. Quizá sea útil mencionar algunos de los problemas con que me he debatido.

La *Asamblea* –que con traducción mía se puso en escena en junio de 1982 en el teatro romano de Mérida, en agosto del mismo año en el teatro Carlos III de El Escorial, en enero y febrero de 1983 en la sala Cadarso de Madrid– es, quizá, la obra en que he trabajado más a gusto. Aprovechando la nueva libertad de los tiempos ensayé introducir en España (ya lo había hecho antes con la *Lisístrata)* un lenguaje totalmente moderno y coloquial que no rehuía los términos directos, sexuales y otros, de Aristófanes. Evitando, eso sí, la chabacanería y la vulgaridad. Hay que decir que conectó perfectamente con el público, sobre todo con el público juvenil.

La *Asamblea* es una obra menos teatral que la *Lisístrata* y sus elementos corales son mucho menores. Pero la dirección de Manuel Canseco –que se ha especializado en puestas en escena del teatro clásico, antiguo y español– hizo el milagro de convertir la comedia en una verdadera fiesta, que es lo que realmente es. La música de Elías Danelis y la coreografía de Despina Kalagerópulos ayudaron eficazmente a ello. Quedó demostrado que las alusiones a la política de Atenas y a personajes y sucesos desconocidos por el público eran «traducidas» perfectamente por éste. Quizá por falta de elementos para crear un decorado ideal, la escena de las tres viejas perdía algo de su verismo aristofánico, pero lo esencial se conservaba. La mezcla de obscenidad y lirismo operaba directamente sobre el público. Puedo, ciertamente, engañarme, pero creo que Aristófanes en el estado relativamente puro en que lo presentábamos, tiene sobre el público un poder mucho mayor que el alterado de representaciones de la *Paz*, la *Lisístrata* y la propia *Asamblea* que se han puesto en escena en Madrid, a base de alusiones contemporáneas, de eliminar lo que parece ininteligible, de disminuir la parte coral, de suavizar las situaciones.

Una experiencia más agridulce es la del *Hipólito* (titulado *Fedra*) que presenté en 1984, con la compañía de Mary Paz Ballesteros, en Mérida y en diversos lugares, como antes quedó dicho. Aquí el problema con que choqué es, me parece, la difícil comunicación con la gente de teatro, su afán de autosuficiencia. Posiblemente, el carácter poético de mi versión, que trata de recoger la poesía de la obra, encontró incomprensión. El actor español, en general, recita mal el verso, no tiene ese hábito. Y se teme que esto, unido a la existencia de alusiones míticas y otras difíciles de seguir, no conecte con el público.

Mi versión fue adaptada por Rafael Pérez Sierra: se hizo más breve, más fácil en cierto sentido, de un coloquialismo que pienso inadecuado. Tenía lapsus diversos, de otra parte,

y no hubo manera de subsanarlos. El director fue Evangelatos, bien conocido en Grecia y fuera. Realmente, hizo una buena labor, estimo, en la organización de los coros, sobre la base de danzas populares griegas. Pero le es difícil a un director griego, pienso, dirigir a actores españoles y, así, el nivel de la representación bajó en este aspecto. No hubo, tampoco, forma de colaborar con él. Impuso una escenografía consistente en una gran sábana blanca que ocupaba todo el frente de la escena, destruyendo la magnificencia del teatro romano de Mérida. Ofreció extrañas caracterizaciones de Afrodita y Ártemis y no captó innumerables matices.

En suma, pudo verse una representación bastante fiel, con un hermoso juego escénico del coro y los actores, pero difícil de seguir por el público (no se entendían bien los corales, que tendían a desligarse como bellas danzas no muy ligadas a la acción) y con baches de estilo. No un fracaso, pero tampoco un gran éxito. Los peligros de la difícil colaboración entre los diversos especialistas del teatro se pusieron una vez más de relieve. Para mí, resultaba más efectivo el viejo *Hipólito* que, con simples estudiantes, yo había puesto en escena muchos años antes, con mi traducción sin retocar.

Esta colaboración se hizo, en cambio, más fácil en la presentación de la *Orestea* en el verano de 1985, en Mérida y luego en Madrid, Sagunto y Málaga.

El primero es su extensión, tanto la del conjunto como la de los corales: nosotros la redujimos levemente, algo así como en un 20 por 100, durando la representación, incluidos los dos entreactos, cuatro horas. Demasiado para lo que es habitual: pero necesario. La reducción se ha limitado a abreviar levemente corales y diálogos, sin quitar nada esencial.

Otro problema es el lenguaje. Así como una traducción fiel, poética, del *Hipólito* puede, pienso yo, sostenerse en escena, mi traducción de la *Orestea*[4] era, posiblemente, demasiado difícil para nuestro público. Trataba, precisamente, de mantener fielmente el lenguaje majestuoso y remoto, los hi-

pérbatos, el tono críptico y poético de Esquilo. Aquí el desafío consistía en presentar una *Orestea* que no perdiera su dignidad y que, al propio tiempo, fuera más accesible. Creo que en esto prestaron un buen servicio a la obra mis colaboradores Domingo Miras y Manuel Canseco.

La coreografía, la música, la puesta en escena en general, plantean otros tantos problemas nada fáciles. Esta vez sí hubo una colaboración con el director de escena, Manuel Canseco, e incluso con los actores, aunque menor de lo deseable por las premuras del tiempo. No digo que yo esté de acuerdo con todo lo que se ha hecho: podrían haberse mejorado momentos como el *desmios hymnos,* se ha criticado la indumentaria demasiado «moderna» de las Furias, así como la jaula colocada sobre la escena y que simboliza el peso de los crímenes que aplastan a los personajes. Dificultades diversas impidieron presentar la tumba de Agamenón cual un túmulo funerario sobre el cual hacen su escena Orestes y Electra, como yo quería; y otras cosas más.

Pero, con todo, esta *Orestea,* que es sin duda mejorable, pienso que es un paso adelante para una verdadera puesta en escena de la obra. El tratamiento de los coros con su simetría de estrofas y antístrofas, los momentos en que se sacan a escena los cadáveres, la presentación teatral del juicio final, pienso que se ajustan al original. El público se deja llevar por las escenas preliminares, con sus monólogos y sus corales, por alejados que estén de lo que hoy se entiende por teatro, y penetra en la obra, queda captado por ella. Se trata de una nueva lectura de la *Orestea,* sin duda mejorable: pero creo que introduce algunos avances notables y que a ellos no ha sido ajena la colaboración entre todos nosotros.

Otro problema que afecta muy directamente al texto está en ciertas escenas que pueden hoy producir en el público sorpresa o repulsa, alejamiento de la ilusión dramática en todo caso. Me refiero a pasajes como el del reconocimiento de los dos hermanos por la igualdad de las huellas del pie,

cuya ingenuidad es conocida; o a las explicaciones biológicas de Atenea, según la cual sólo el padre y no la madre es quien engendra al hijo. Sin suprimirlos, en nuestra versión han sido suavizados de forma que el público, dramática e ideológicamente, pueda aceptarlos. Y tampoco he tenido inconveniente en profundizar el sentido de *Euménides* con alusiones a la filosofía profunda de la trilogía, expresada en los corales del *Agamenón,* sobre todo.

Así, dentro de las muy diversas posiciones que reflejan las presentaciones modernas españolas del teatro griego y que por lo demás encuentran paralelos un poco en todas partes, estas obras en cuya presentación en escena he intervenido últimamente juegan la carta de la tradición que he llamado clásica o clasicista. Pero no en el sentido del arqueologismo ni de la literalidad un tanto ingenua. Estamos aprendiendo unos de otros, intentando con más o menos éxito una colaboración. Las representaciones de tipo clasicista no intentan poner ante nuestros ojos y oídos lo que vieron y oyeron los de los atenienses del siglo v. Buscan llevar a nuestros contemporáneos los mismos temas, el mismo pensamiento, las mismas emociones, en cuanto son actuales todavía y son comunicables. Para lograrlo, a veces ha de recurrirse a determinadas modificaciones, cierto que escasas, de la literalidad antigua; a determinados elementos nuevos también. Pero hay que evitar deformaciones y postizos, toda la hojarasca de una tradición muerta y de una pretendida originalidad.

Se trata de presentar un teatro tradicional y poético que rememora los antiguos mitos para presentar una lección a todo el pueblo. Un teatro que conjunta el diálogo, el monólogo, los corales, el juego de éstos y de los actores. Un teatro simple en su estructura, próximo y remoto al mismo tiempo.

En todo caso, es bien claro que no hay una fórmula única y que sin duda es bueno que se presenten versiones de las obras antiguas con orientaciones muy diferentes, aunque algunas nos parezcan a nosotros equivocadas. El público es

quien ha de juzgar. Y aunque el público responda a motivaciones muy diversas, es realmente importante el hecho de que acude a las representaciones clásicas de unas y otras tendencias. Y que, de entre ellas, las que están en la línea de la fidelidad esencial a los poetas antiguos, aunque ello comporte un alejamiento de ciertas tradiciones de la escena contemporánea, sean especialmente favorecidas. No sólo a nuestros ojos, sino a los de todos se viene dando este fenómeno en España. «A veces subestimamos al público», comentaba el crítico de *El País* (3-8-1985) al reseñar la masiva afluencia a una *Orestea* de cuatro horas, en un lugar poco cómodo y en el que se pasaba frío.

Lo cual no quiere decir, insistimos, que no haya otros modelos que también gustan al público y que testimonian la vitalidad del teatro clásico. Pero quiere decir que las representaciones clasicistas que hemos calificado de esencialmente fieles son viables y que no son necesarias esas refundiciones oportunistas, con alusiones contemporáneas, con pruritos de originalidad, con efectos teatrales para captar a un público en cuyo buen juicio se desconfía.

LAS ESTRUCTURAS CORALES DE ARISTÓFANES Y SU PRESENTACIÓN EN LA ESCENA MODERNA

En el año 1975 publiqué en la Editora Nacional, de Madrid, una traducción de cuatro comedias de Aristófanes: *Las avispas, La Paz, Las aves* y *Lisístrata.* Eran traducciones nuevas, salvo la de *Las aves,* reelaboración de una mucho más antigua. Este volumen fue reeditado en 1990 por la editorial Cátedra, de Madrid. Por otra parte, he de añadir los dos volúmenes (el último en colaboración con Juan Rodríguez Somolinos) de 1990 y 1995 con los que he concluido la traducción de Aristófanes en esta misma editorial.

Se trata de una serie de ensayos de traducir Aristófanes a un español coloquial y aun vulgar, a veces; paródico o lírico otras. Es un esfuerzo por comprender a Aristófanes vertiéndolo a una lengua moderna en una pluralidad de estilos y ritmos: un esfuerzo paralelo, por ejemplo, al realizado por Marzullo en Italia. Está en íntima relación, por otra parte, con ensayos que he realizado para poner en escena al cómico ateniense en una forma que sea, al tiempo, fiel en lo posible al original y atractiva y estimulante para el público moderno. Tres de las seis traducciones citadas, en efecto, han sido puestas en escena en España con mínimos retoques.

Me refiero, concretamente, a la *Lisístrata,* puesta en escena por un elenco de estudiantes en la Facultad de Filología de Madrid y en diversas Universidades españolas en 1980; a la *Asamblea de las Mujeres,* puesta también en escena por estudiantes bajo la dirección de un director profesional, Manuel Canseco, en 1982: en la citada Facultad, en el Festival de Mérida y luego en un teatro comercial en Madrid; y finalmente a *Las tesmoforias,* que ha sido puesta en escena en Madrid en 1987 por una compañía profesional y bajo la dirección de Canseco, con motivo del referido Congreso Español de Estudios Clásicos.

El presente trabajo no tiene otro objeto que hacer algunos comentarios en relación con el tratamiento de los coros de dichas representaciones de Aristófanes; tratamiento que está en íntima relación con el que se les da en las traducciones que les sirven de base. Intento aplicar a la comedia procedimientos que ya antes apliqué a la tragedia, en representaciones del *Edipo Rey* y el *Hipólito* sobre la base de traducciones mías, en los años cincuenta y sesenta. En resumen, se trata de mantener en lo posible el carácter coral y musical, con alternancia del canto y el recitado, que era propio del teatro griego. Una larga tradición hacía que en España se tendiera a una desformalización del teatro antiguo (a una adaptación del mismo a formas posteriores, entre barrocas y decimonónicas), dentro de la cual el papel de los corales, de la danza y de la música tendía a perderse.

Naturalmente, el detalle puede ser altamente discutible, pero pienso que, al menos, he roto con las traducciones convencionales del cómico griego y con las puestas en escena también convencionales, adaptadas a otros estilos. Y que el experimento merece la pena lo demuestra el éxito de venta de la traducción y la afluencia de miles y miles de espectadores a las representaciones.

Por supuesto, estos experimentos míos son paralelos a otros que se han hecho en diversos lugares. He citado antes

la traducción italiana dirigida por Marzullo y habría que añadir otras más. En cuanto a representaciones, habría que apuntar, entre otras, a las de los directores griegos Evangelatos, Dufexis y otros más y a las italianas del Istituto Nazionale del Dramma Antico, tantas y tan valiosas. Pero no se trata sólo de representaciones, sino de esfuerzos de los estudiosos para reconstruir la forma de operar en la escena del cómico ateniense. ¿Cómo no recordar, para prescindir de obras anteriores, *The Stage of Aristophanes,* de C. W. Dearden (Londres, 1976) o *Interpretazioni musicali sul teatro di Aristofane,* de M. Pintacuda (Palermo, 1982)? Hay que añadir que son esenciales para la comprensión del cómico y su puesta en escena los sucesivos análisis de sus estructuras tradicionales, sobre todo las corales y epirremáticas, a partir de Zielinski, por obra de Gelzer, Newiger y otros. Los análisis que personalmente he hecho en mi libro *Fiesta, Comedia y Tragedia,* ya citado, determinan en gran medida las traducciones y puestas en escena del poeta que he realizado. Pero también influye bibliografía diversa sobre sus ideas, su ejercicio de la parodia, etc.

Así, no querría que lo que voy a decir se sacara de contexto: no es sino una parte, sin duda pequeña, dentro de los esfuerzos que se están realizando por unos y por otros para traer los valores del cómico ateniense al público moderno y hacer que éste se interese por él. Pienso que los tiempos están maduros, ahora, para esto. A partir de la nueva libertad del lenguaje, de la abertura actual a los temas sexuales, a la parodia literaria y política, etc., de la difusión de «musicales» de diversos tipos, etc., puede comprenderse mejor que antes, pienso, este tipo de teatro.

Dentro de él, el coro es absolutamente fundamental. Las mujeres A, B y C de la *Asamblea* y las A y B de *Tesmoforias* son coreutas que momentáneamente se separan del coro: yo las he presentado así. El Pariente de Eurípides, en *Tesmoforias,* baila con el coro, vestido de mujer, en mi puesta en es-

cena de la obra, y luego se separa de él para lanzar su discurso, ni más ni menos que las mujeres A y B. Pero incluso personajes con nombre propio como Lisístrata o Filocleón funcionan como jefes de coro; en definitiva, como el corifeo de *Las aves* que dirige el ataque contra los atenienses Evélpides y Pistetero.

Más todavía: en los *agones* en que el coro, dirigido por el corifeo o por un Jefe de Coro como los mencionados, ataca a un segundo personaje (a Cleón o a los dos, por ejemplo), el total debe ser comprendido como una danza en que todos participan: como una lucha a base de mímica y parodia, una especie de enfrentamiento carnavalesco entre miembros de dos coros o de un solo coro.

En mi libro antes mencionado he insistido en que el concepto de *agón* no debe quedar reducido a los límites que Zielinski le asignó: el epirremático, que yo llamo canónico, en el cual a la oda del coro sigue el *katakeleysmós* del corifeo y a éste el epirrema de uno de los actores, multiplicándose este esquema por dos. No: a veces en la *párodos* misma, otras después de ella, aparece una serie de *agones* de enfrentamiento violento, bien que paródico, que varían constantemente de forma. Su culminación es el *agón* canónico, cuando lo hay (otras veces, en *Nubes,* hay *agones* canónicos y no *agones* de agresión violenta). Y otras veces se pasa a *agones* simplemente de actores. Pues bien, pienso que el que llamo *agón* agresivo, aquel en que el coro se lanza sobre un personaje (o sobre otro coro, así en *Lisístrata* intentando pegarle o lanzándole piedras es el *agón* original: he hablado de esto en mi libro.

Este *agón* es, como digo, fundamentalmente una danza paródica, unida a diversas acciones, no sólo la de la huida y la persecución o la lucha cómica en que los asadores sustituyen a las lanzas: Filocleón intenta escapar descolgándose mediante una cuerda, las mujeres de *Lisístrata* arrojan agua sobre el fuego de los hombres.

Ahora bien, resulta muy raro en Aristófanes que en los *agones* una estrofa se oponga directamente a otra estrofa del coro o del personaje contrario. Más bien las estrofas se contestan a distancia y son seguidas de intervenciones de los corifeos o los personajes en versos más largos. Todo ello tiende a una simetría que con frecuencia es irregular: queda rota por las incidencias de la acción.

Esto debe ser reflejado, forzosamente, en la traducción y en la representación escénica. Por ello es esencial la distinción estricta entre las partes del coro y las partes del corifeo; que los versos largos de éste y, más frecuentemente, de los actores, a saber, el tetrámetro cataléctico (sea yámbico, trocaico o anapéstico, por citar los tipos principales), tenga una ejecución muy diferente de las estrofas líricas del coro. Yo siempre traduzco estos versos largos por largos períodos españoles desprovistos de ritmo, pero con una pausa final bien marcada y un número de sílabas aproximado. Las estrofas corales están constituidas, en cambio, por versos cortos de tradición lírica. Y la música envuelve el total, así como todo él forma un conjunto unitario en cuanto a la danza y la mímica.

Un ejemplo elemental puede ser *Caballeros* 247 y ss. Aquí no es el coro de los caballeros, como dicen algunas ediciones, sino el corifeo quien entra recitando los tetrámetros trocaicos catalécticos: «Pega, pega al malhechor...». Se trata de un *agón* estíquico de dicho corifeo con Cleón: luego es sustituido por el Morcillero y el *agón* Cleón/Morcillero continúa en el *pnigos* «ahogo» final. Pues bien, sigue una estrofa lírica del coro, que ataca igualmente a Cleón: se trata en realidad de estrofas *a, a', b* y *b'*, cada una de las cuales está seguida de un *agón* estíquico, en forma más o menos irregular. Ahora bien, estas estrofas y antístrofas de los semicoros no se limitan a puntuar el debate: el coro debe arropar a su campeón, apoyarle, simular que ataca igualmente a Cleón en un movimiento de *ballet*.

No sólo en casos como éste, que son simples, también en otros complejos la autonomía de las estrofas debe mantenerse, pienso. Véase lo que sucede, por ejemplo, con *Avispas* 273 y ss., en que llega el coro en búsqueda de Filocleón que, extrañamente, está ya levantado para acudir a la Heliea: acabará por encontrarlo prisionero, entrar en diálogo con él e intentar liberarlo. Las dos estrofas iniciales son de ritmo muy diferente y de contenido también diferente. En la primera, el coro se pregunta extrañado por la ausencia de Filocleón y hace diversas conjeturas; en la segunda, hace una nueva conjetura: Filocleón está irritado por un incidente del juicio anterior. El coro le exhorta a olvidarlo y venir con él. Es claro que la división estrófica debe mantenerse.

Como se ve, la intervención del coro en estos *agones* es muy variada. En el que comentamos sigue un intermedio en que un esclavo dialoga con uno de los coreutas en estrofa y antístrofa: pues bien, se trata de canto. La música debe seguir y debe mantenerse el esquema antistrófico durante ese debate en que se patentiza la miseria de los componentes del coro, que necesitan que se celebren los juicios para poder comer. Sobre este esquema antistrófico, por otra parte, destaca la canción de duelo, astrófica, de Filocleón (316 y ss.), prisionero de su hijo.

El juego de la oposición entre versos líricos y versos largos, recitados, pero comprendidos dentro del contexto total del coral y la música, puede verse por lo que sigue a continuación. El diálogo entre el coro y Filocleón, que concluye en el intento de éste de escapar, tiene lugar:

a) En estrofas *a* y *a'* en que el coro canta, Filocleón canta y el corifeo, en un momento, recita un verso largo.

b) En debates estíquicos, que siguen a *a* y *a'*, entre el corifeo y Filocleón.

Destruir este juego delicado es destruir todo el matiz de la pieza. En *a* y *a'* los versos largos de Filocleón, lamentándose del agravio que su hijo le hace y hablando en tono normal,

pero asustado y acongojado, hacen contraste con la confianza y seguridad del coro.

Naturalmente, es imposible, en la traducción y en la ejecución escénica y musical, acercarse totalmente al original griego. Sin ir más lejos, la distinción entre los ritmos trocaicos, yámbicos y anapésticos de los tetrámetros, no puede hacerse. Pero aun así, se nota una distinción clara frente a los trímetros yámbicos, que traducimos en prosa, salvo en ciertas tiradas paródicas del relato del mensajero (aquí podemos emplear endecasílabos, por ejemplo).

El mantenimiento de las estrofas, lo mismo cuando son puramente del coro que cuando en ellas alternan el canto de un coro y el de un personaje que cuando, incluso, contienen versos recitados, es muy importante. Pues toda la comedia está dominada por estructuras dobles, no sólo las partes agonales, sino otras más.

Evidentemente, no sabemos con exactitud cómo era la ejecución de estrofas y antístrofas. Nosotros hemos acudido a dos procedimientos. Uno, el ya mencionado de atribuir la estrofa a un semicoro y la entístrofa al otro. Otro, el de atribuir el total a la totalidad del coro, repitiendo la antístrofa el movimiento de la estrofa.

Este último es, evidentemente, el procedimiento que subyace a la parodia de la escena inicial de *Tesmoforias* en que cantan alternativamente Agatón y el coro femenino: se trata, pues, de un diálogo lírico. Es claro que Agatón ejecuta ambas partes: en nuestra puesta en escena lleva una máscara masculina dirigida hacia atrás y un rostro femenino: el actor, alternativamente, se da la vuelta y canta como hombre y luego vuelve a dársela y canta como mujer. Hay que suponer que en esta frase es equivalente a un coro femenino que cantaría todo junto.

Como se ve, el problema de la presentación de las estrofas y las antístrofas (o de una serie de estrofas idénticas, como en el caso que acabamos de presentar) se da no sola-

mente en los *agones,* sino con muchísima más frecuencia. Efectivamente, las escenas dobles, simétricas, según hemos expuesto en nuestra *Fiesta, Comedia y Tragedia*, son características de la comedia. Así en la parábasis, en el *agón* canónico (oda y antoda) y en diversos pasajes líricos: canciones de escarnio, coros en honor de divinidades diversas (incluso corales cíclicos), otros de puro comentario, etc. En qué medida hay que interpretar que es el coro íntegro el que ejecuta estrofa y antístrofa y en qué otra hay que pensar en dos semicoros, es cosa que el director de escena debe decidir en cada caso. Por ejemplo, pienso que en el *agón* canónico hay que proceder por semicoros: cada uno de ellos se dirige a uno de los personajes que se enfrentan. Las danzas de tipo de ronda en que estrofa y antístrofa continúan un mismo tema pueden atribuírselas al coro entero: un movimiento diferente, que invierte el sentido de la danza, puede subrayar la simetría. Pero también hay otros procedimientos: así, el coro canta, detenido, la estrofa, gira luego y vuelve a detenerse para cantar la antístrofa, girando luego otra vez.

En ocasiones la cosa es sumamente dudosa. Veamos, por ejemplo, el pasaje de *Lisístrata* 254 y ss. en que se enfrentan el coro de hombres y el de mujeres. El primer par de estrofa y antístrofa van precedidos de los tetrámetros yámbicos catalécticos del corifeo, que vuelve a intervenir entre ambas y luego otra vez al final: se trata de los hombres y su corifeo. La estrofa se extraña de que las mujeres, esa desgracia que los hombres alimentaban en casa, se hayan apoderado de la acrópolis; la antístrofa se indigna, las mujeres no van a quedar impunes. O sea, se trata de una estructura A - *a* - A′ - *a′* - A″. En ella el corifeo es siempre el mismo, el corifeo de hombres; el coro es probablemente también el mismo, estrofa y antístrofa tienen prácticamente igual contenido, no hacen sino introducir un matiz. Lo mismo puede pensarse de la parte simétrica a partir de 319, en que intervienen sucesiva-

mente el corifeo femenino, el coro también femenino, el corifeo, el coro otra vez y el corifeo una vez más.

Se trata, siempre, de pequeñas estrofas: las de los hombres de tipo yámbico, las de las mujeres de tipo coriámbico, es decir disímiles entre sí, como igualmente son disímiles los versos largos de los corifeos, de ritmo próximo a las partes corales respectivas. Esto quiere decir que hay que introducir motivos musicales diferentes. Pues bien, a continuación de la parte referida ejecutada por los hombres siguen dos largas estrofas *a* y *a'* en que cambia el ritmo: el yámbico se combina con el trocaico, que por lo demás había aparecido ya antes en las cláusulas. La música debe variar sus motivos. En ellas los viejos recorren el empinado camino hacia la acrópolis llevando los leños, los dejan en el suelo, les prenden fuego y concluyen, las dos veces, con un «ay, ay, qué humo». Parece lógico pensar que aquí nos las habemos con una estrofa y una antístrofa cantadas por dos semicoros: el final es cerrado por una intervención del corifeo. En todo caso, no hay duda de que esta puesta en escena es más plástica y atractiva: dos grupos de coreutas suben, uno tras otro, con su leña y su fuego, que llevan en una marmita, y la prenden fuego.

Como decíamos, las estructuras dobles dominan toda la comedia: en realidad, todo el teatro, incluida la tragedia, está construido sobre estructuras de ese tipo, pero aquí en grado mucho mayor. Hay que conservarlas. Pero hay que conservar también la irregularidad, que es notoria con frecuencia. En nuestro pasaje son simétricas, como hemos dicho, la parte inicial de los hombres y la de las mujeres. Pero la parte de los hombres que sigue a la primera y que acabamos de describir no es simétrica a la parte segunda de las mujeres: ésta es una pequeña estrofa coriámbica semejante a las anteriores, debe ser ejecutada, pues, por la totalidad del coro femenino. Se cierra, ciertamente, con una intervención de su corifeo.

Decíamos antes que el enfrentamiento directo entre dos estrofas agonales es raro. Es frecuente el indirecto: por ejemplo, en el *agón* canónico, en que oda y antoda se dirigen a cada uno de los dos personajes que se enfrentan. También en pasajes como el que acabamos de analizar: las estrofas de los hombres contra las mujeres son contestadas por las de las mujeres. También ellas avanzan y al fuego de los hombres oponen su agua.

Sólo siguiendo el esquema original puede reconstruirse el movimiento y la fuerza dramática de la obra aristofánica. Confundir recitado del corifeo y canto del coro (o de los actores), eliminar la separación entre las estrofas, prescindir de la danza y de la música, hacen estos pasajes perfectamente banales.

Claro está, todo esto exige una buena coreografía, que incluye ya danzas cíclicas, ya movimientos de danza enfrentados acompañados de elementos miméticos; hay que atender a las indicaciones escénicas del autor antiguo que son numerosas, pero no puede evitarse la conjetura. Lo mismo hay que decir de la música: su clave está en señalar los paralelismos de estrofas y antístrofas, en extender a los pasajes de versos largos recitados los temas musicales de los corales, en cambiar los temas musicales cuando varía el ritmo del verso griego. Yo he contado con un buen director de escena, Manuel Canseco, y con un buen músico, Elías Danelis, que es al tiempo –y ésta es una buena ventaja– un buen filólogo clásico, que ha realizado una tesis doctoral, dirigida por mí, sobre las estructuras composicionales del teatro de Eurípides.

Hay una conclusión. Así como nosotros los filólogos debemos aprender de la música, la danza y la puesta en escena moderna, para señalar dentro de este amplísimo repertorio, incluidos los elementos más populares, aquello que es más apto para dar vida al espíritu aristofánico, de igual manera los directores de escena, los coreógrafos y los músicos modernos que quieren dar nueva vida y poner en escena el tea-

tro antiguo, concretamente, el aristofánico, deben estudiar éste de la mano de la bibliografía y de nosotros los filólogos. Unos y otros debemos dejar de lado los orgullos excesivos y debemos ayudarnos y escucharnos. Naturalmente, hay muchas maneras de proceder y yo sólo he presentado unos pequeños ejemplos. Pero un mínimo de endiosamiento, un máximo de humildad para seguir al autor antiguo y aproximarlo a nuestro público de hoy es, me parece, el procedimiento a seguir.

NOTAS

EL MITO Y SU FUNCIÓN EN LA SOCIEDAD Y EL TEATRO GRIEGOS

1 Véase «Rito, mito y teatro griego antiguo», pp. 29-54.

Rito, mito y teatro griego antiguo

1. «Die Entstehung der Tragödie», *Arch. für Religionswiss,* 11, 1908, pp. 163 y ss.
2. *The Origin of Tragedy,* Cambridge, 1910.
3. *Die Anfänge der griechischen Tragödie,* Wiesbaden, 1962.
4. *Tragoidia,* 2.ª ed., Milán, 1952.
5. *The Origin and early form of greek Tragedy,* Cambridge, Mass., 1965.
6. Madrid, 1976.
7. *Die Gliederung der altattischen Komödie,* Leipzig, 1885.
8. *Der epirrematische Agon bei Aristophanes,* Múnich, 1960.
9. En *Tres temas de cultura clásica,* Madrid, Fundación Universitaria, 1975.

Teatro y religión

1. Remitimos, entre otras obras, a Gaster, *Thespis,* Nueva York, 1951; Van der Leeuw, *Vom Heiligem in der Kunst,* Gütersloh, 1957; Bert-

hold, *Weltgeschichte des Theaters,* Stuttgart, 1968. Para el concepto de lo sagrado y de la fiesta, a R. Caillois, *L'homme et le sacré,* París, Gallimard, 1950, y W. F. Otto, *Das Heilige,* Frankfurt, 1917.

2. Cf., entre otros trabajos, «Poeta y poesía en Grecia» en *Tres temas de cultura clásica,* Madrid, Fundación Universitaria, 1975, pp. 37-67; *Fiesta, Comedia y Tragedia,* Madrid, Alianza Editorial, 2.ª ed., 1983; «Aeschylus and the origins of Greek tragedy», *Emerita* 53, 1985, pp. 1-14; «Las características generales de la tragedia y comedia griegas», en *Curso de Teatro Clásico,* Universidad de Verano de Teruel, Teruel, 1986 (véanse pp. 79-98); «El mito y su función en la novela y el teatro antiguo», en *Mitología clásica y pensamiento contemporáneo,* ed. por J. Monleón, Mérida, 1987, pp. 172-178; «Rhyte, Mythe et Théâtre en Grèce ancienne», en *Anthropologie et Théâtre antique,* (véanse pp. 29-54), Montpellier, 1987, pp. 37-52.
3. Véase mi trabajo «Del teatro greco-latino al medieval y moderno», *Atlántida* 12, 1991, pp. 416-422. (reeditado aquí, pp. 253-263).
4. Cf. por ejemplo las de Caudete, estudiadas por mí en «Los moros y cristianos de Caudete en su contexto histórico y tradicional», *Revista de Abenzoares* 1, *1992,* pp. *53-63.*
5. Cf. L. Cadogan, *La Literatura de los Guaranís,* México, 1965, p. 99.
6. Véase material abundante en J. Caro Baroja, *El Carnaval,* Madrid, Taurus, 1966, y en Nina Epton, *Spanish Fiestas,* Londres, Cassell, 1968.
7. Véase el libro de Julio Caro Baroja *La estación del amor,* Madrid, Taurus, 1979.
8. Cf. Marius Schneider, *La danza de espadas y la tarantela,* Barcelona, 1948 (pp. 41 y ss. para los elementos miméticos, con personajes fijos).
9. Cf. *Fiesta...,* pp. 404 y ss.
10. Cf. F. W. Funke, *Crepúsculo en Indonesia,* Barcelona, 1962, pp. 153 y ss.
11. Sobre todo esto, véase *Fiesta...,* p. 355.
12. Cf. Heinz Kindermann, *Das Theaterpublikum des Mittelalters,* Salzburgo, Müller, 1980, pp. 145 y ss.
13. Cf. Kindermann, *ob. cit.,* pp. 74 y ss., 120 y ss. y 168.
14. Para las comedias, con sus aditamentos o entreactos de loas, entremeses, jácaras, bailes, mojigangas, véase José Deleito y Piñuela, *También se divierte el pueblo,* Madrid, Espasa Calpe, *1966, pp.* 198 y ss.; paras los autos, René Andioc, *Teatro y Sociedad en el Madrid del siglo XVIII,* Madrid, 1976, pp. 354 y ss.
15. Me gustaría añadir, para el País Vasco, Luis Michelena, *Historia de la Literatura Vasca,* Madrid, 1960, pp. 26 y ss.

16. Véanse más detalles sobre estas y otras fiestas egipcias en M. Bouisson, *La Magia*, Barcelona, Luis de Caralt, 1962, pp. 61 y ss.
17. Cf. Ángel M. Garibay, *La Literatura de los Aztecas*, México, Joaquín Mortiz, 1962, pp. 79 y ss.
18. Cf. Pedro Correa, *La cultura literaria de los mayas*, Granada, 1991, pp. 115 y ss.
19. Véase, entre otra bibliografía: José Ribeiro, *Magia do Candomblé*, Río de Janeiro, 1985; Edison Carneiro, *Candomblés da Bahia*, Río de Janeiro, 1986; *Xangó - Inhançâ*, São Paolo, 1987; Olivieira Magno, *Antigas canções da Umbanda*, Río de Janeiro, s. a.; *Pontos cantados e riscados*, Río de Janeiro, s. a.; José Paiva de Oliveira, *Cerimonia do Candomblé praticado no Brasil*, y *O ritual na umbanda e no Candomblé*, Río de Janeiro, s. a.
20. Véase, entre otra bibliografía: R. B. Donovan, *The liturgical drama in medieval Spain*, Toronto, 1958; E. Castro, *Introducción al teatro latino medieval*, Santiago, 1996, y *Teatro Medieval I. El drama litúrgico*, Barcelona, 1997.; G. Cohen, *Le théâtre en France au Moyen Age: I. Le théâtre religieux*, París, 1928; Fernando Lázaro, *Teatro Medieval*, Madrid, 1970, y el libro ya citado de Kindermann y abundante bibliografía que aduce.
21. Cf. Kindermann, *ob. cit.*, p. 231.
22. Sobre todo esto, cf. René Audiac, *ob. cit.*, pp. 345 y ss. Un autor contemporáneo escribe: «En éstos (entremés y sainete) hallan únicamente diversión y la pieza principal les es fastidiosa... quisiera ver yo representado un auto en que no hubiese sainetes, músicas, galas ni decoraciones. Estoy seguro de que irían más baratos los asientos».
23. Para el primero, cf. el artículo «Theater» *de la Enciclopedia Británica*, vol. 18, p. 224; para el segundo, Alfredo Hermenegildo, *Los trágicos españoles del siglo XVI*, Madrid, 1961, pp. 118 y ss.
24. Digo algunas cosas en mis *Raíces griegas de la cultura moderna* (en colaboración), 2.ª ed., Madrid, 1994, pp. 329 y ss.; y en el trabajo ya citado «Del teatro grecolatino al medieval y moderno» (pp. 253-263).
25. Cf. mi «Las tragedias de García Lorca y los Griegos», *Estudios Clásicos 96*, 1989, pp. 51-61 (véanse pp. 287-299).

El teatro en una ciudad: Atenas. Teatro y democracia en la Atenas clásica

1. Barcelona, 1972 (2.ª ed., Madrid, 1983).
2. Madrid, 1964 (reeditado varias veces como *La democracia ateniense*).

3. Es muy extensa la bibliografía sobre la interpretación política de la tragedia. Algunas referencias sobre Esquilo: G. Murray, *Aeschylus, the Creator of Tragedy,* Oxford, 1940; G. Thompson, *Aeschylus and Athens,* Londres, 1946 (trad. ital., 1949); K. Reinhardt, *Aeschylus als Regisseur and Theologe,* Berna, 1949; F. Solmsen, *Hesiod and Aeschylus,* Nueva York, 1949; E. T. Owen, *The Harmony of Aeschylus,* Toronto, 1952; E. R. Dodds, «Morals and Politics in the Oresteia», en *PCPhS,* N. S., 1960; G. Cerri, *Il linguaggio politico nel Prometeo di Eschilo,* Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1976. Sobre Sófocles: V. Ehrenberg, *Sophocles and Pericles,* Oxford, 1956. (trad. inglesa), Oxford, 1956; C. M. Bowra, *Sophoclean Tragedy,* Oxford, 1965 (2.ª ed.); H. Diller, *Menschliches und göttliches Wissen bei Sophocles,* Kiel, 1950; B. Know, 1957; F. R. Adrados, *Ilustración y Política,* cit., pp. 155 y ss. Las opiniones sobre Eurípides son mucho más complejas, es imposible exponerlas aquí.
4. Cf. mi trabajo «Aeschylus and the Origins of Greek Tragedy» (*Emerita 53, 1985,* pp. 1-14).
5. Cf. G. Krüger, *Einsicht und Leidenschaft,* 3.ª ed., Frankfurt A. M., 1963.
6. F. R. Adrados, «El Banquete platónico y la teoría del teatro», *Emerita* 37, 1969, pp. 1-28.

La estructura formal de las tragedias tebanas

1. Véase mi artículo «Las tragedias de García Lorca y los griegos», (aquí pp. 287-299), *Estudios Clásicos* 96, 1989, pp. 51-61.
2. *Fiesta, Comedia y Tragedia. Sobre los orígenes griegos del teatro,* Barcelona, Planeta, 1972 (2.ª ed., Madrid, Alianza Universidad, 1983; traducción inglesa *Festival, Comedy and Tragedy,* Leiden, Brill, 1975). También otra, como el libro de W. Jens (ed.), *Die Basuformen der griechischen Tragödie,* Múnich, 1971, y J. María Lucas, *La estructura de la tragedia de Sófocles,* Madrid, C.S.I.C., 1982. Sobre el *agón* y la función del coro, sobre todo, hay mucha bibliografía nueva.
3. «Estructura formal e intención poética en el *Edipo Rey*», *Euphrosyne* 5, 1972, pp. 369-383 (aquí pp. 161-176); «Struttura formale ed intenzione poetica dell'Agamennone di Eschilo», *Dioniso,* 1977, pp. 91-121 (aquí II 4). Véase también «Las unidades literarias como lenguaje artístico», *RSEL* 4, 1974, pp. 79-93.
4. Cf. entre otra bibliografía mi *La democracia ateniense,* Madrid, Alianza, 1985, pp. 302 y ss.

Estructura formal e intención poética del *Agamenón* de Esquilo

1. *Fiesta, Comedia y Tragedia. Sobre los orígenes griegos del teatro,* cit.
2. «Estructura formal e intención poética en el *Edipo Rey*», *Euphrosyne* 5, 1972, pp. 369-383, aquí II 4.
3. *Stasimon,* Berlín, 1933.
4. *Epirrema e Tragedia,* Firenze, 1939.
5. *Die Struktur des Eingangs in der attischen Tragödie,* Stuttgart, 1930.
6. *L'Agon dans la tragédie grecque,* París, 1945.
7. *Die Stychomythie in der älteren griechischen Tragödie,* Stuttgart, 1955.
8. *Monolog und Selbstgespräch,* Berlín, 1966.
9. *Der epirrematische Agon bei Aristophanes,* Munchen, 1960.
10. *Parabasis and the animal Choruses,* Londres, 1971.
11. Múnich, 1971.
12. *Tragödienstrucktur und Theologie bei Aischylos,* Múnich, 1974, pp. 119 y ss.
13. Editada por H. Hommel, Darmstadt, 1974, pp. 86 y ss., y 104 y ss.
14. «The first Stasimon of Aeschylus' *Choephori:* Myth and mirror image», *CPh* 62, 1967, pp. 182-184.
15. «L'évocation du passé dans l'*Agamemnon* d'Eschyle», *REG* 80, 1967, pp. 93-97; cf. también *Le temps dans la tragédie grecque,* París, 1971.
16. «Le deroulement du temps et la composition de l'Agamemmon d'Eschyle», *IL* 19, 1967, pp. 165-172.
17. *Esquilo, creador de la tragedia,* trad. esp., Buenos Aires, 1943.
18. *Struktur und dramatische Funktion des Botenberichtes bei Aischylos und Sophokles,* Friburgo, 1959, cf. pp. 40 y ss.
19. *La crainte et l'angoisse dans le théâtre d'Eschyle,* París, 1958.
20. *Greek Tragedy,* Londres, 1939, pp. 65 y ss.; cf. también *Form and Meaning in Drama,* 2.ª ed., Londres, 1959, pp. 1 y ss.
21. *The Oresteia. A Study in Language and Structure,* Washington, 1971.
22. *Aischylos als Regisseur und Theologe,* Berna, 1949 (trad. francesa en *Eschyle, Euripide,* París, 1960).
23. «Die Struktur des Eingangs», en Jens, *ob. cit.,* p. 10.
24. Cf. R. D. Dawe, «The Place of the Hymn to Zeus in Aeschylus' Agamemmon», *Eranos* 65, 1967, pp. 12-24.

Personajes y estructura composicional de *Antígona, Edipo Rey y Edipo en colono*

1. Cf. «Estructura formal e intención poética del *Edipo Rey*», *Euphrosyne* 5, 1972, pp. 369-383, (véanse pp. 161-176); «Struttura formale ed intenzione poetica dell'Agamennone di Eschilo», *Dioniso* 48, 1977, pp. 91-121, (véanse pp. 130-160).
2. Véase «La estructura formal de las tragedias tebanas», pp. 113-129.
3. Cf. *Fiesta, Comedia y Tragedia. Sobre los orígenes griegos del teatro*, cit. Allí se da abundante bibliografía a la que puede añadirse otra como el libro de W. Jens (ed.) *Die Bauformen der griechischen Tragödie*, Múnich, 1971, y J. María Lucas, *La estructura de la tragedia de Sófocles*, Madrid, C.S.I.C., 1982.

Las tragedias eróticas de Eurípides

1. Puede verse un tratamiento anterior de este mismo tema por el autor en «El amor en Eurípides», en *El descubrimiento del amor en Grecia* (en colaboración), Madrid 1995, 2.ª edic. (1.ª 1959), pp. 177-200.

Los coros de la *paz* y los *dictiulcos* y sus precedentes rituales

1. En época clásica se mimaba en Gnosos el *ieròs gámos* de Zeus y Hera, cf. Diodoro V 72.
2. W. de Haas, *Aeschylus' Dictyulci. An attempt at reconstruction of a satyric Drama*, Leiden, 1961.
3. Cf. Charbonneaux-Martin-Willard, *Grecia Arcaica*, Madrid, Aguilar, 1969, p. 31.
4. *The greek Chorus*, Londres, 1970, p. 5.
5. *Frühgriechisches Reigentänz*, Waldsassen, 1964.
6. *Las religiones místericas*, Madrid, 1961, p. 79.
7. Cf. Pierre Lévêque, *Aurea Catena Homeri*, París, 1959, p. 8, n. 1.
8. Cf. Beazley, *The development of Attic black-figure*, Berkeley, 1951, pp. 26 y ss.
9. *The Religion of Greece in Prehistoric Times*, Berkeley, 1942, pp. 125 y ss.
10. Cf. Persson, p. 99.
11. Cf. A. Minto, *Il vaso François*, Firenze, 1969, p. 55.
12. Así Lawler, *The dance in ancient Greece*, Londres, 1964, p. 48.

13. En lám. 12, 4 y 5 de la obra de Beazley citada más arriba.
14. Cf. J. Harrison, *Themis*, Londres, 1963, pp. 142 y ss.
15. Cf. W. B. Stanford, *Aristophanes, The Frogs*, N. Y., 1968, p. 180.
16. Fr. 80 b, 1.
17. Cf. Gaster, *Thespis*, Nueva York, 1966, 2.ª ed., p. 386.
18. Cf. A. Álvarez de Miranda, *Ritos y juegos del toro*, Madrid, 1962, p. 101.
19. Cf. Lévêque, *op. cit.*, p. 9.
20. *Imágenes y símbolos*, Madrid, Taurus, 1955, pp. 101 y ss.
21. Londres, 1933, p. 174.
22. Londres, 1930, p. 259.
23. *The mediaeval Stage*, vol. I, Oxford, 1903, 2.ª ed., 1967, p. 149.

Del teatro greco-latino al medieval y moderno

1. Inédito. Cf. algunos anticipos en «Del teatro grecolatino al medieval y moderno», *Atlántida* 12, 1991, pp. 416-424 (aquí, pp. 253-263).

Orígenes del teatro español en Salamanca

1. Cf. «El modelo clásico como constante histórica», *Revista 1616*, 2, 1979, pp. 47-57; «Del teatro grecolatino al medieval y moderno», *Atlántida*, 12, 1991, pp. 416-424.
2. Fernando Lázaro Carreter, *Teatro Medieval*, 2.ª ed., Madrid, 1970.
3. Carmen Torroja y María Rivas, *Teatro en Toledo en el siglo XV: «Auto de la Pasión» de Alonso del Campo*, Madrid, 1977. Cf. en p. 137 una revisión de las diferentes hipótesis.
4. Cf., por ejemplo, H. Kindermann, *Das Theaterpublikum des Mittelalters*, Salzburgo, 1980.
5. Cf. *El Carnaval*, Madrid, 1965, pp. 157 y ss., 255 y ss., 261 y ss., 289 y ss. y 391 y ss.
6. Cf. mi *Fiesta, Comedia y Tragedia. Sobre los orígenes griegos del teatro.*
7. Cf. *Fiesta, Comedia y Tragedia*, cit., pp. 497 y ss.: «Hechos generales y hechos griegos en el origen de la sátira y la crítica», en *Homenaje a Julio Caro Baroja*, Madrid, 1978, pp. 43-63; «España y el toro: la fiesta y sus precedentes antiguos», *Estudios Clásicos*, 112, 1997, pp. 7-22.
8. Cf. mi «Teatro y religión», *RDTP*, 49, 1994, pp. 5-23.
9. Cf. A. Hermenegildo, *Los trágicos españoles del siglo XVI*, Madrid, 1961, p. 119.

10. Françoise Maurizi, *Théâtre et tradition Populaires. Juan del Enzina et Lucas Fernández,* Aix-en-Provence, 1994.
11. Dámaso Alonso, *Problemas del castellano vicentino,* Madrid, 1942.
12. Cf. la edición de Elías Bermejo y Dinko Cvitanovic, Bahía Blanca, 1966, con el prólogo.
13. Cf. S. Gilman, *The Spain of Fernando de Rojas,* Princeton, 1972, cap. VI.
14. Cf. F. Márquez Villanueva, *Orígenes y Sociología del tema celestinesco,* Barcelona, *1993.*
15. Cf. A. Valbuena, *Historia de la Literatura Española,* Barcelona, 1974, I, pp. 391 y ss.
16. *Amor y Pedagogía en la Edad Media,* Salamanca, 1959.
17. Cf. Márquez, *ob. cit.,* pp. 30 y ss.
18. Madrid, 1995.

Las tragedias de García Lorca y los griegos

1. Cf. este texto y los que siguen en Lorca, *Teatro* I, ed. de Miguel García-Posada, Madrid, Akal, 1985, pp. 12 y ss., y *La casa de Bernarda Alba,* ed. de Allen Josephs y Juan Caballero, Madrid, Cátedra, 1988, pp. *14 y ss. Sobre el tema puede verse también M. Vílchez,* «Elementos rituales del teatro griego en la trilogía inacabada de Federico García Lorca», *Philologia Hispaniensis* 7, 1992, pp. 77-90.
2. Esto se dice muy claramente en el «Diálogo del poeta y don Cristóbal»: «Todo el teatro nace con usted... y creo que el teatro tiene que volver a usted», dice el poeta al personaje.
3. Francisco Ruiz Ramón, *Historia del teatro español. Siglo XX,* 2.ª ed., Madrid, Cátedra, 1975, pp. 171 y ss.
4. Cf. Miguel García-Posada, *ob. cit.,* p. 37.
5. Cf. Ángel Álvarez de Miranda, «Poesía y Religión» (en *Obras de Ángel Álvarez de Miranda,* Madrid, 1959, pp. 41-111).
6. Julián A. Pitt-Rivers, *The People of the Sierra,* Chicago, 1971, 2.ª ed.
7. En Pedro Salinas, *Ensayos de literatura hispánica,* pp. 395 y ss.
8. *Cf. mi Fiesta, Comedia y Tragedia. Sobre los orígenes griegos del teatro,* 2.ª ed., Madrid, 1983.
9. D. F. Kitto, *Poiesis. Structure and Thought.* Berkeley-Los Angeles, 1966.
10. «Struttura formale ed intenzione poetica nell' "Agamennone" di Eschilo», *Dioniso* 48, 1977, pp. 91-121.
11. J. Dumortier, *Les images dans la poésie d'Eschyle,* París, 1935.
12. «El duende... había saltado de los misterios griegos a las bailarinas de Cádiz o al dionisíaco grito degollado de la siguiriya de Silverio».

Citado en la ed. de *La casa de Bernarda Alba* de Josephs-Caballero antes citada, p. 53.

Texto y espacio en la representación del teatro antiguo

1. Badajoz, 1982, pp. 345-353.
2. Cf. E. della Valle, «Tragedia e commedia attica antica e senso e limiti della loro attualità», *Dioniso* 39, 1965, pp. 95-109.
3. Cf. P. A. Arnott, *An Introduction to the Greek Théâtre,* Londres, 1965, pp. 32 y ss.; «La messa in scena delia commedia attica illustrata nelle arti figurative», *Dioniso* 45, 1971-1974, pp. 231-250.
4. Oxford, 1977.
5. *Interpretationi teatrali,* Florencia, 1972.
6. Londres, 1976.
7. H. D. Blume, *Einführung in das antike Theaterwesen,* Dermstadt, 1978; T. B. L. Webster, *Griechische Bühnenaltertümer,* Göttingen, 1963; M. Pintacuda, *La musica nella tragedia greca,* Cefalú, 1978, y *Interpretazioni musicali sul teatro di Aristofane,* Cefalù, 1982.
8. A. D. Trendall-T.B. L. Wester, *Ilustrations of Greek Drama,* Londres, 1971.
9. G. Cillemi, *Il dramma antico nella Grecia moderna,* Bolonia, 1963.
10. *Tragedia antica e musica dioggi,* Cefalù, 1978.
11. Vols. 45 y 48, de 1971-1974 y 1977, respectivamente.
12. Sobre la comunicación en relación con el teatro antiguo y sus representaciones actuales, cf. el trabajo antes citado de della Valle así como G. François, «Aristophanes redivivus. Ueber die Aktualität der Acharner», *Dioniso* 45, 1971-1972, pp. 573-591.

Las representaciones clásicas en España: Algunas reflexiones y experiencias

1. En *El teatro en la Hispania romana,* Badajoz, 1982, pp. 245-353.
2. Véase «Texto y espacios en la representación del teatro antiguo», pp. 303-322.
3. *III Jornadas de Teatro Clásico Español,* Almagro 1980, Madrid, Ministerio de Cultura, 1981; *IV Jornadas de Teatro Clásico Español,* Almagro 1981, Madrid, Ministerio de Cultura, 1984.
4. Madrid, Hernando, 1966, 2.ª ed., 1984.

ALGUNOS TÉRMINOS TEATRALES

agón: enfrentamiento, en el rito y en el teatro, entre coros, actores o coro y actor.
anagnorismo: reconocimiento de un personaje.
anapesto: pie métrico de dos sílabas breves y una larga.
Antesterias: fiesta primaveral en honor de Dioniso.
antístrofa: parte de un coral, cantada por un semicoro, que es paralela métricamente a una precedente contada por el otro semicoro.
como: canto alternado de duelo en la tragedia.
corego: en la lírica, jefe de coro; en Atenas, ciudadano al que el estado encargaba sufragar los gastos de la representación teatral.
corifeo: coreuta que hace de jefe de coro, recita y no canta.
dáctilo: pie métrico de una sílaba larga y dos breves.
deus ex machina: dios que aparece al final de algunas obras teatrales mediante un artificio escénico, para traer el desenlace.
dístico elegíaco: pequeña estrofa formada por un hexámetro y un pentámetro.
epinicio: canto celebrando la victoria.
epirrema: estructura dialógica en que alternan canto y recitado.
esticomitía: diálogo en que dos actores se responden verso a verso.
estrofa: parte de un coral que responde a otra simétrica,
exarconte: jefe de coro que canta o recita.
éxodo: canto de marcha de coro o corifeo al abandonar el teatro.
himeneo: canto de boda.
himno fálico: canto en honor del falo, considerado como principio divino.

katarsis: purificación de humores, término médico aplicado por Aristóteles a la acción psicológica de la tragedia.
mímesis: hecho de que alguien, enmascarado o no, se sienta como encarnación de un dios o héroe.
orquestra: espacio donde evolucionan el coro y los actores.
Panateneas: fiesta de Atenas en honor de la diosa Atenea.
párodos: canto de entrada del coro en la orquestra.
treno: canto en honor de un muerto.
troqueo: pie métrico de una sílaba larga y una breve.
yambo: pie métrico de una sílaba breve y una larga.

ÍNDICE

PRÓLOGO 7

PROCEDENCIA DE LOS ARTÍCULOS 13

I. EL TEATRO GRIEGO Y SUS ORÍGENES

El mito y su función en la sociedad y el teatro griegos.. 17

Rito, mito y teatro griego antiguo 29

Teatro y religión 55

1. Teatro griego y religión 55
2. El preteatro en diversos lugares 62
3. Cristianismo, preteatro y teatro 70
4. Síntesis sobre religión y teatro 76

Características generales de la tragedia y comedia griega 79

El teatro en una ciudad: Atenas. Teatro y democracia en la Atenas clásica 99

II. LOS GRANDES TRÁGICOS Y CÓMICOS

La estructura formal de las tragedias tebanas 113

1. Orientación general sobre las tragedias tebanas.. 113
2. Algunas reflexiones 121
Estructura formal e intención poética del *Agamenón* de Esquilo 130
I. Algunos precedentes 130
II. Análisis formal 140
III. Conclusiones 158
Estructura formal e intención poética en el *Edipo Rey* 161
Edipo, hijo de la fortuna 177
Personajes y estructura composicional de *Antígona, Edipo Rey* y *Edipo en Colono* 191
Las tragedias eróticas de Eurípides 205
El mito dionisíaco de *Las Bacantes* 230
Los coros de la *Paz* y los *Dictiulcos* y sus precedentes rituales 236

III. TEATRO GRECOLATINO, TEATRO MEDIEVAL Y TEATRO MODERNO
Del teatro grecolatino al medieval y moderno 253
Orígenes del teatro español en Salamanca 264
Las tragedias de García Lorca y los griegos 287
1. Planteamiento general 287
2. Lorca, la tragedia griega y Esquilo 291
3. Algunas reminiscencias específicas 297

IV. EL TEATRO GRECOLATINO, HOY
Texto y espacio en la representación del teatro antiguo. 303

Las representaciones clásicas en España: algunas reflexiones y experiencias 323
Las estructuras corales de Aristófanes y su presentación en la escena moderna 343

NOTAS 355
ALGUNOS TÉRMINOS TEATRALES 365